Національний художній музей України

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ І УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА

КНИГА
"РЕАЛІЗМ ТА СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСУ РАДЯНСЬКОГО ЧАСУ. ІСТОРІЯ. КОЛЕКЦІЯ. ЕКСПЕРИМЕНТ"

Матеріали наукової конференції

3 березня 1999 року
Київ

National Art Museum of Ukraine

Conference

"SOCIALIST REALISM AND UKRAINIAN CULTURE"
AN ANALYSIS OF THE CATALOGUE
"REALISM AND SOCIALIST REALISM IN UKRAINIAN PAINTING OF THE SOVIET ERA. HISTORY. COLLECTION. EXPERIMENT"

March 3, 1999
Kyiv

Національний художній музей України

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ І УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА

КНИГА

“РЕАЛІЗМ ТА СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСУ РАДЯНСЬКОГО ЧАСУ. ІСТОРІЯ. КОЛЕКЦІЯ. ЕКСПЕРИМЕНТ”

Матеріали наукової конференції

3 березня 1999 року

Київ

National Art Museum of Ukraine

Conference

“SOCIALIST REALISM AND UKRAINIAN CULTURE” AN ANALYSIS OF THE CATALOGUE “REALISM AND SOCIALIST REALISM IN UKRAINIAN PAINTING OF THE SOVIET ERA. HISTORY. COLLECTION. EXPERIMENT”

March 3, 1999

Kyiv

Content

Ivan Dziuba. Cultural Policy of Bolshevism: from Revolutionary Illusions to the Compromise with Reality 4
Halina Alaverdova. Socialist Realism "Shoot". . . . 7
Natalia Aseeva. World Art Trends and Ukrainian Art of 1920s - 1930s: Transformation of Directions 9
Ludmila Bereznitska. Socialist Realism: Yesterday and Today. . . . 12
Irina Blyumina. Several Words Instead of "Epilogue". . . . 15
Orest Golubetz. Deformity in the Art Terminology of Socialist Realism. . . . 17
Dmytro Gorbatchov. Katerina Bilokur, Artist of the Socialist Realism Era. . . . 21
Irina Gorbatchova. Some Words About Theory and Practice of Socialist Realism . . 24
Ludmila Dzogol. Ukrainian Kilim in the Architecture of 1920s — 1980s. . . . 25
Tetiana Kara-Vasilieva. Decorative Art of the Totalitarian Era (Utopia of Collective Thinking and Individual Quest of the Artist). . . . 28
Ludmila Kovalska. Myths and Reality, or Some Contradictions in Art Culture of 1930s 31
Victor Kravetz. "Socialist Realism" Shifts in Art Styles. "Primitive". . . . 34
Volodymyr Lychkovach. Neo-Classicism and Utopian Ideals of Socialist Realism: Myths about Myth. . . . 36
Boris Lobanovsky. "Disputed Words" 41
Oleksandr Lopuchov. Realism and My Art. . . . 45
Serhi Mamaev. Socialist Realism Style 47
Jurii Maniichuk. A Word from the Art Collector 51
Olga Petrova. Socialist Realism and its Stiles. Change of the Paradigm or Substitution of Definition 52
Serhi Poboshi. Socialist Realism in the Museum 54
Victor Puzirkov. Thoughts About Realism and Socialist Realism 56
Svitlana Rusova. Art and Phenomena, State Mythology in Totalitarian Society. . . 58
Svitlana Riabicheva. Rehabilitation of the Collection 62
Oleg Sydor-Gibelinda. Socialist Realism: Death without Burial 66
Valentin Ukraynsky. Some Aspects of the Restoration and Storage of Modern Paintings 68
Victor Shatalin. My Subjects in Art 69
Roman Jatziv. Art Lviv Before and After 1956: Immunity Contra Canon 70
Resume in English 73

ЗМІСТ

Іван Дзюба. Культурна політика більшовизму: від революційних ілюзій до компромісу з дійсністю 4
Галина Алавердова. Соцреализм "выстрелил" 7
Наталя Асєєва. Світові художні напрямки і українське мистецтво 1920—1930 рр.: трансформація орієнтирів. . . . 9
Людмила Березницкая. Социалистический реализм: вчера и сегодня 12
Ірина Блюміна. Кілька слів замість "Післямови". . . . 15
Орест Голубець. Деформації в термінології мистецтва соціалістичного реалізму. . 17
Дмитро Горбачов. Художниця доби соцреалізму Катерина Білокур 21
Ірина Горбачова. Дещо про теорію і практику соцреалізму. . . . 24
Людмила Жоголь. Український килим в архітектурі 1920-х — 1980-х років . 25
Тетяна Кара-Васильєва. Декоративне мистецтво доби тоталітарізму (утопічність колективного мислення та індивідуальність пошуків митців) . . 28
Людмила Ковальська. Міфи і реальність, або дещо з протиріч художньої культури 1930-х років 31
Віктор Кравец. "Социалистический реализм" как проявление закономерного "смещения" стилей в искусстве. "Пещерный примитив". . . . 34
Володимир Личковах. Неокласицизм та утопізм соцреалізму: міфи про міф. . 36
Борис Лобановский. "Многоспорное слово". . . . 41
Александр Лопухов. О реализме и своем творчестве. . . . 45
Сергей Мамаев. О стиле социалистического реализма. . . . 47
Юрий Манийчук. Слово коллекционера 51
Ольга Петрова. Соцреалізм у типологічній системі стилів. Зміна парадигми чи заміщення понять. . . . 52
Сергій Побожій. Музейний соцреалізм. . . . 54
Виктор Пузырьков. Мысли по поводу реализма и социалистического реализма . 56
Светлана Руссова. Искусство и феномен государственного мифа тоталитарного общества. . . . 58
Світлана Рябічева. Реабілітована колекція. . . . 62
Олег Сидор-Гібелинда. Соцреалізм: мерці без поховання. . . . 66
Валентин Украинский. Некоторые аспекты реставрации и хранения современной станковой живописи. . . . 68
Виктор Шаталин. Моя тема 69
Роман Яців. Мистецький Львів до і після 1956 року: імунітет contra канон . . 70
Резюме (англійською мовою) 73

Іван Дзюба
Академік НАН України. Київ.

КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА БІЛЬШОВИЗМУ: ВІД РЕВОЛЮЦІЙНИХ ІЛЮЗІЙ ДО КОМПРОМІСУ З ДІЙСНІСТЮ

Те, що пережито за останні 70 років на "одній шостій земної кулі", — це, всупереч досить популярній думці, не якесь випадкове затьмарення світового розуму, чи якийсь фантастичний рикошет світової історії, а закономірний результат дії багатьох сил і тенденцій, у якому реалізувалася одна із можливих ліній розвитку людства, що виявилася тупиковою. Можливо, це трагічний крах останньої великої соціальної утопії людства. Звичайно, багатьом простіше уявляти все справою рук "дегенерата" Сталіна або комунодиявола Леніна. Але це не допоможе адекватно зрозуміти історичну ситуацію та її довготривалі наслідки для нас і для всього людства, а тим більше не допоможе "перетравити" її, вичерпати.

Усе це має пряме відношення і до культури. Ніяке суспільство — хай хоч яку "антикультурну" політику воно проводить — не може існувати без "своєї" культури, так чи інакше співвіднесеною з культурною спадщиною людства. Бо саме в культурі і тільки в культурі воно знаходить своє вище оформлення і вищу санкцію свого буття, своє уславлення й увічнення. Отож ніяке суспільство не зацікавлене в тому, щоб мати "гіршу" культуру; будь-яке суспільство хоче мати "найкращу" культуру, — питания лише в тому, чи здатне воно її створити, чи воно "культурогенне" за своєю природою. Всі тоталітарні режими були вищою мірою заклопотані витворенням власної (здебільше "нової") культури, що мала перевищувати усі раніше знані людству. Але гандж кривсь вже й у самій меті, за "величчю" якої прозирав утилітаризм: культура не мала бути самодостатньою і регулятивною щодо суспільства інстанцією, а, навпаки, мала служити політичним планам декретального моделювання цього "нового" суспільства і "нової" людини. Поступово її роль неминуче редукувалася до ролі одного з ідеологічних знарядь партії. Але не все і не зразу ставало таким прозорим. Якщо порівняти культурну політику китайського гоміндану в 30-і роки, німецького націонал-соціалізму, італійського фашизму, іспанського "каудільїзму", нарешті, російського большевизму, — можна за всіх відмінностей, спостерегти чимало схожого, надто в моралі й естетиці: орієнтація на героїчне начало, високу ідею, вірну цій ідеї "сталеву" людину, моральне оздоровлення суспільства, народність, зрозумілість літератури й мистецтва, — а здебільше також і гостре заперечення гнилого декадансу, герметизму, формалізму, абстракціонізму тощо. Об'єктивно кажучи, в такій орієнтації (тут залишаємо осторонь питания про її демагогічний характер і про своєрідність дезорієнтуючого ідеологічного та естетичного жаргону) було и те, що могло привабити або ввести в оману митців певного емоційного і творчого складу, певного світогляду.

Коли ж говорити про культурну політику саме в СРСР, то "глобальність" її завдань і масштабів, претензія на успадкування кращих традицій світової культури, заклик до використання національних джерел творчості та багато що іншого створювали ілюзію великого культурного простору, яка багатьох митців до певної міри "змирювала" з суворою регламентацією їхної творчості і "затушковувала" реальну культурну ситуацію. Тобто: культурна політика партії вміло поєднувала "негативні" стимули (примус, кнут, терор) з

"позитивними" (пряник, матеріальна підтримка певних культурних інституцій, ілюзія творення для народу тощо).

Далі, ця культурна політика під тиском потреб життя і логіки. розвитку самого суспільства набувала компромісного характеру, вона взагалі — зразок високого мистецтва стратегічних компромісів, які, не змінюючи суті більшовизму, допомагали йому вижити, утверджуватися й перемагати.

Одним із прикладів такого переможного компромісу може бути отой горезвісний "соціалістичний реалізм". Дружно глузуючи тепер з нього і звалюючи на нього всі біди радянських культур, ми дуже спрощуємо суть справи. Не був "соціалістичний реалізм" довільною вигадкою Сталіна, Жданова чи Горького. Досить простежити за шуканнями, борсаннями і "мученнями" напруженої (хоч і підневільної) естетичної думки 20-х — початку 30-х років, щоб побачити, як він "витоплювався" в тиглі тогочасної культури. Він постав, по-перше, як закономірний результат спотвореного розвитку суспільства; по-друге, як закономірний результат розвитку певної галузки лівацької світової естетичної думки, "марксистської" теорії і культурології. Порівняно з крайньо лівими мистецькими платформами, вітчизняними і західними, порівняно з савонаролівськи-непримиренними теоріями "пролетарского мистецтва", "пролетарської літератури", "пролетарського стилю", "пролетарської психіки" тощо, він був навіть певним кроком до "лібералізації", певним компромісом між вимогами літературного (та мистецького) комісарства і потребами літературного (мистецького) життя; в ньому була поступка мистецтву й літературі в бік стильової (а почасти й світоглядної) еклектики, принаймні формальне визнання відносної самоцінності літературно-мистецької сфери.

Всяка система, в тому числі й суспільна, хоч би якою вона була недосконалою чи й злочинною, виробляє свій механізм саморегуляції, завдяки якому тільки й може утривалити своє існування; без нього вона не протрималася б і дня. Цей механізм включає в себе компроміси, поступки, відступи, зміни курсу і швидкості руху (своєрідна "коробка швидкостей") тощо. А ще частіше різні нібито взаємозаперечні заходи були тонко розрахованою політичною грою, покликаною "змазати" реальну картину дій держави, дезорієнтувати суспільну свідомість, зменшити негативне враження від непопулярних, а то й страхітливих акцій.

Те ж саме було і в культурі, тільки в складнішому комплексі одночасних і різноспрямованих процесів. Адже культура не живе одним днем, вона тримається на тих константах, про які говорив Макс Вебер і які вона неминуче бере зі свого минулого стану, і цей минулий стан можна скільки завгодно "долати" і "скасовувати", але він озиватиметься в стані новому. Сфера культури була тією, де насамперед захлинувся героїчний більшовицький "штурм неба": довелося послідовно відмовлятися від ілюзій про створення особливої "пролетарської" культури і літератури, від кваліфікації великої культури людства минулих часів як "феодальної", "торгівельно-буржуазної" "промислово-буржуазної" тощо, реабілітувати класику, терпіти "міщанські" цінності (від капелюха і краватки до оперет Кальмана) тощо… І що парадоксально: цей поворот у культурній політиці здійснюється в страшні 30-і роки.

Політика партії щодо української національної культури, за всієї видимості послідовності, також була зигзагоподібною, і її зигзаги та повороти були зумовлені, по-перше, впертим спротивом самого "матеріалу" української культури; по-друге, внутрішньою суперечністю самого національно-культурного настановлення партії, яка мала поєднати теоретичний інтернаціона-

лізм з практикою русифікації і водночас по можливост1 не скомпрометувати себе в очах світової "прогресивної" громадськості надто відвертим проведенням русифікації, надто цинічною відмовою від власних теоретичних принципів. Крім того, не слід забувати, що в партії та в її керівництві були розбіжності, часом досить прицерові, в розумінні завдань та способів проведення національної і національно-культурної політики, навколо цих питань точилася гостра боротьба. І в Україні, і в інших республіках на всіх рівнях партійного керівництва були досить авторитетні групи (затавровані пізніше як "націоналухильники" і знищені), що стояли на позиціях повноцінного національного розвитку своїх народів та їхніх культур; до початку 30-х років вони справляли значний вплив на теорію і практику національної політики, і здобутки цього часу давалися взнаки й пізніше. Та й навіть сталіністи не могли собі дозволити виступати в ролі чесних асиміляторів, — і мотивація, і малюнок їхньої національної політики були складнішими. Їм теж потрібна була "національна" культура, яка була б провідником їхнього впливу на український народ, мобілізувала його на виконання завдань партії, брала активну участь у вибудовуванні казарменного соціалізму і українською мовою в українських національних формах проводила роботу деукраїнізації, денаціоналізації, поступової духовної самоліквідації українського народу. Таку українську культуру сталінізм заохочував і плекав. Але "невдячна" українська культура раз у раз виривалася з цих визначених їй меж, з цих опікунських лабет, і сталінізм "змушений" був раз у раз вдаватися до кривавих репресій.

Кожну шпаринку, кожне тимчасове попущення чи кон'юнктурний жест українська культура використовувала для назбирування, нарошування сил, які так чи інакше працювали на утвердження національного буття народу, засвідчуючи свою вперту живучість і життєздатність, резерви регенерації. Ніякий режим не може вбити народ, а отже, й культуру, хоч ран може завдати страшних.

Галина Алавердова
Искусствовед. Киев.

СОЦРЕАЛИЗМ "ВЫСТРЕЛИЛ"

Кроме обсуждения заданной темы на данной конференции, состоится презентация книги "Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент.".

И хотя я была первым благодарным читателем рукописи Б. Б. Лобановского хочу сказать все же не о ней, а о коллекции, которая опубликована. Ведь, если бы не последняя, вряд ли осуществилась бы сегодня эта серьезная попытка по-новому осмыслить историю украинской живописи советского периода.

Я стала не просто свидетелем рождения этого, в своем роде уникального собрания, а одним из его создателей. Многомесячная работа с автором проекта, коллегами из других городов дала неоценимый профессиональный опыт, позволила сделать серьезные наблюдения.

Нужно отдать должное Ю. Манийчуку, что он смог увлечь своей идеей, сложностью поставленной задачи, заразить азартом поиска.

Хорошо известно, что висящее на стене ружье рано или поздно должно выстрелить. Соцреализм "выстрелил" гораздо раньше, чем можно было предположить.Вот уже несколько лет мы наблюдаем интерес к этому явлению, хотя практически во всех музеях демонтированы экспозиции советского искусства. Невозможно найти в магазинах книг и альбомов, посвященных этому периоду. В поисках работ старых советских мастеров рыщут по мастерским и галереям арт-дилеры и коллекционеры. Причины этого интереса, конечно, обусловлены характером деятельности интересующихся (ученые-искусствоведы музейщики, галеристы, антиквары и т.д.). Отчасти, его всплеск можно связать с наметившейся переориентацией рынка в сторону реалистических форм художественной продукции.

Однако же пристальный интерес ученых к искусству сталинской эпохи связан прежде всего с проблемой создания новой истории искусства XXвека. Соцреализм — как философия, как система художественного мышления — одна из сложнейших и любопытнейших в своих противоречиях ее страниц.

Идеологическая ангажированность советского искусства нынче ни у кого не вызывает сомнения. Известно также, что эта черта не является специфичной только для искусства тоталитарного общества.

Меня, как искусствоведа, занимает феномен искусства соцреализма, прежде всего, с точки зрения художественности. Этот критерий и стал основным при формировании коллекции Ю. Манийчука. Хотя мы отчетливо понимали, что лучшие вещи уже находятся в музеях и коллекциях, надежда найти интересные произведения оставалась. И она оправдалась. Нами была выработана верная географическая тактика поиска. И то, чего нам не удалось найти в столице, обнаружилось на периферии (Харьков, Запорожье, Херсон, Донецк, Сумы, Николаев).Там в мастерских художников, осели не закупленные в силу разных причин, но достаточно качественные произведения.

Данное собрание живописных работ привлекает жанровым и тематическим разнообразием, соседством собственно соцреалистических произведений и картин формально вышедших за рамки официально санкционированного метода. Общий профессиональный и художественный уровень коллекции Ю. Манийчука достаточно высок, и не только благодаря наличию в ней

гигантских выставочных работ. Он поддерживается прежде всего группой первоклассных полотен, лишенных духа официоза, фальшивого социального пафоса. Наряду с выставочными супергигантами мы встречаемся здесь с произведениями лирическими, человечными и искренними. Это работы киевлян Зои Лерман, Виктора Рыжих, Владимира Будникова,сумчанина Юрия Александрочкина, художников из Харькова Виолы Пушкаревой, Асхата Сафаргалина, Николая Слипченко и Валентина Чернухи, Валентина Шаврина из Запорожья и других.

Что же до "классических" полотен соцреализма, то многие из них демонстрируют его сильную сторону — школу профессионализм, живую связь с традицией. Это объясняется тем, что авторы этих картин, как правило, получили академическую выучку у крупных художников — педагогов еще дореволюционной генерации. И работали они так не только потому, что их принудили. А еще и потому, что они не могли и не хотели по-другому. Традиции реалистической школы были бы для них органичны в любой социально-политической системе.

Таким образом коллекция Ю.Манийчука отразила драматичнейшую противоречивость процессов и личностей в украинском советском искусстве, которая еще станет предметом размышлений исследователей. Вопрос, каким же на самом деле было художественное сознание тех лет, остро стоит перед историками искусства. Им предстоит четко дифференцировать советской официоз и создававшиеся "для себя" тонкие, лиричные творения во имя искусства, а не на премию имени тов. Сталина, Ленина и т. п.

Заслуга создателя и экспертов проекта в том, что им удалось предотвратить внедрение в коллекцию "рыночных суррогатов реализма", которые, по верному замечанию А.Морозова," заполняют сегодня и многие галереи и панель перед ними."

Хочется верить, что коллекция найдет достойный "кров", любознательного и благодарного зрителя,что входящие в нее произведения станут ценным материалом для будущих исследователей. А главное — что, глядя на эти произведения, потомки смогут составить свое суждение о сложном, противоречивом, но по-своему значительном и интересном эпизоде истории искусства XX века.

Наталя Асєєва
Кандидат мистецтвознавства. Київ.

СВІТОВІ ХУДОЖНІ НАПРЯМКИ І УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО 1920—1930 рр. ТРАНСФОРМАЦІЯ ОРІЄНТИРІВ

Перше десятилітття XX ст. знаменувало максимальне наближення мистецького життя в Україні до світового художнього процесу. Практично кожний молодий митець або вчився в одному з художніх центрів Європи, або їздив за кордон для ознайомлення з новітніми досягненнями світової культури. Розвиток комунікацій, доступність закордонних подорожей, високий рівень гуманітарної освіти, яка гарантувала володіння двома-трьома європейськими мовами дали можливість поколінню українських митців, що обирали свій шлях на початку століття, одержати європейську фахову освіту і користуватись у своїй практиці найновішими надбаннями тогочасної художньої культури. Уся широка амплітуда напрямків і течій, що панували на той час у світі, була в тій чи іншій мірі представлена в українському мистецтві перших десятиліть XX ст. Світова війна 1914 року брутально обірвала цей процес інтеграції українського мистецтва до світової культури, революційні процеси довершили ізоляцію від європейських центрів, проте життя продовжувалося і одна з найосвіченіших в історії української культури генерація митців попри карколомну, жорстоку дійсність стала до роботи та до виховання наступних поколінь художників. О. Екстер, М.Бойчук, М. Жук, Л. Крамаренко, М. Бурачек, О. Новаківський, І. Труш, О. Кульчицька, Л. Блох, С. Налепінська-Бойчук та ряд інших видатних майстрів з європейською освітою мали власні школи, з яких вийшли десятки митців, що визначали в радянські часи українське мистецтво. Всі вони — й вчителі, і учні, які вже не були безпосередньо ознайомлені з світовою мистецькою практикою, проте мали перед очима непересічні взірці майстерності, ерудиції, художнього смаку — загалом, культури своїх наставників, цілком вільно почувалися серед різноманітних художніх новацій, були щиро переконані у своєму праві творити мистецтво соціалістичної доби за власним сумлінням.

Тож природнім є високий рівень українського мистептва 1920-х рр., розмаїття художніх пошуків, широкий спектр напрямків і течій, що були орієнтирами у практиці українських митців. Широта тогочасних уподобань — від давньої традиції жанру в пленері, що продовжували розвивати, зокрема, члени Товариства художників ім. К. Костанді , або від класицистичних канонів, які ще існували в скульптурі Західної України до кубо-футуризму О. Богомазова та конструктивізму В. Єрмілова, які не маючи змоги слідкувати за новими здобутками однодумців у Європі у власних пошуках йшли паралельно з ними, де в чому й випереджаючи аналогічні напрямки світового мистецтва.

Різноманіття стилістичних орієнтирів — від неокласицизму до авангардних напрямків було визначальним й для всього світового мистецтва першої половини 1920-х років. Незважаючи на відмінність історичних та політичних умов в різних країнах, мистецтво цього періоду, перейнявши естафету бурхливого авангардного сплеску першого десятиліття XX ст. відзначалося строкатістю, неспокоєм і певною хаотичністю творчих шукань. Різноманітні рухи, що існують одночасно, утворюють нестійку мінливу картину, і так само, як в Україні, суперництво художніх сил за право єдиного вірного розуміння мистецтва і за лідерство в історико-художньому процесі виявляє, що "справжній

сенс цього процесу не однозначний і що мистецька істина багатомірна!".[1]

Та відомо, що кожна складна система тяжіє до певного упорядкування. З середини 1920-х років, як ознака стабілізації, набирає сили загальна тенденція до створення численних об'єднань та асоціацій, таких як, "Джон-Рід-клуб" у США, "Товариство нових художників в Болгарії", "Краківська група" у Польщі, "Майстерня народної графіки" в Мексиці, "Асоціація революційних художників" в Німеччині, "Незалежні художники -графіки" у Франції. До останнього товариства входили такі видатні й різні митці, як А. Матісс, П. Пікассо, А. Сегонзак, М. Вламінк, Р. Дюфі, Ж. Люрса.

В цей самий час, як відомо, українські митці, прагнучи самовизначення влаштовують об'єднання та асоціації. На кінець 1920х — початок 1930-х років прагнення до об'єднань виникає й у художників Західної України. Спільність цих асоціацій визначалася завданнями розвитку мистецтва нової доби, відмінність полягала у різному розумінні того, які орієнтири мають намітити традиції, форми та шляхи розвитку зазначеного мистецтва. В програмах об'єднань часто присутнє визначення "реалізм" проте розуміння реалізму теж різне. На практиці ж стилістичний спектр співпадає майже з усіма основними напрямками тогочасного світового мистецтва — від звернення до традицій доби Відродження та класицизму, як, наприклад, у "Новій речовинності", — до здобутків експресіонізму, риси якого можна бачити у живописі А. Петрицького та О. Новаківського, до широкого й вільного використання засобів імпресіонізму, постімпресіонізму, зокрема, сезанізму, кубізму тощо. У річищі загально-світового захоплення проблематикою монументального мистецтва працюють М. Бойчук, його учні та низка інших українських митців; на кінець 1920-х рр. у Львові з дослідами на терені сюрреалізму виступає молодий живописець і графік Р. Сельський.

На зламі 1920-х — 1930-х рр. світова художня культура вступає у смугу своєрідного штилю. В процесі стабілізації мистецького життя дедалі більше прихильників завойовує думка про цінність мистецтва, як явища, що протистоїть деструкції світу і зберігає для людства цінності гуманізму та гармонії. Зростає інтерес до національних та класичних традицій, до образного начала у мистецтві. В різних художніх школах поширюється наївне мистецтво, набувають популярності національно-романтичні течії. Бурхлива революційність авангарду відступає у минуле. В Радянському Союзі де завдяки ідеологічній ситуації авангард, як явище апріорі бунтарське і некероване, а тому вороже тоталітарному режиму, втрачає право на існування. Проте й у Європі інтерес до нього відчутно знижується, причому це стосується не тільки тих країн, де до влади приходять тоталітарні режими, а й тих, де панує буржуазна демократія. Навколо кількох постатей з світовим ім'ям, які продовжують працювати у руслі власних ідей, заявлених ще в минулі десятиліття, широко розливається море привабливого, цілком "культурного", але дещо невиразного мистецтва, яскравим прикладом якого є "паризька школа" кінця 1920-х — початку 1930-х рр., в якій превалювали пейзажний та портретний жанри.

Коли в Радянській Країні виникає ідея "соціалістичного реалізму", що головним чином виплив з традицій класичного демократичного реалізму XIX ст., це викликає у світової художньої громадськості інтерес і симпатію. Митці з Заходу приїздять до СРСР, новостворені об'єднання "революційних художників і письменників" в різних країнах жваво обговорюють проблеми реалізму та соціалістичного реалізму, зокрема. Реалії радянського життя, як і спекулятивний характер державного реалізму ще нікому не відомі, проте

романтика соціалістичного та культурного будівництва, декларація "правдивого відображення життя у революційному розвитку" захоплюють ентузіазмом та історичним оптимізмом, особливо на тлі загального затишшя в художньому світі.

Радянське мистецтвознавство неодноразово підкреслювало вплив мистецтва соціалістичного реалізму на "відродження реалізму", що відбулося в різних країнах світу як у довоєнні, так і у післявоєнний періоди. Не забуваючи про те, що у країнах з фашистськими тоталітарними режимами було насаджене партійно-демагогічне мистецтво, близьке до соціалістичного реалізму, а після Другої світової війни метод соціалістичного реалізму був директивно впроваджений у країнах соціалістичного табору, зауважимо, що в цілому, за типологією історико-художніх процесів, у світовій художній культурі на початок 1930-х рр. існував певний грунт для виникнення тенденцій, так чи інакше пов'заних з проблематикою реалізму. Ідея, так би мовити, носилася у повітрі, нею скористалися ідеологи тоталітарних режимів, де вона вилилася у соціально-ангажоване, псевдо-реалістичне мистецтво. В інших країнах ця тенденція виявилася у "новому традиціоналізмі", "неокласиці", національно-романтичному живописі, антифашистській журнальній та плакатній графіці.

З 1934 року синхронність процесів, що об'єднували українське мистецтво з світовим, зникає. Митці, які широко використовували досвід найрізноманітніших європейських течій та напрямків, сміливо експериментували з кольорами, фактурою, об'ємами, пластикою поступово звикають до зрозумілих і бадьорих сюжетів, анатомічно-вірних пропорцій, штучної романтики і стриманої кольорової гами. Сумними прикладами такої вимушеної трансформації орієнтирів можуть бути відома картина М. Бурачека "Дорога до колгоспу" (1937) — невиразний за кольором пленеристичний пейзаж, створений переконаним прихильником справді життєрадісного імпресіонізма, майстром яскравого, соковитого пастозного живопису, а також фрески у харківському Червонозаводському театрі, виконані у 1933—1935 рр. М. Бойчуком і його учнями, згодом схвалені за "відчуття повноти життя та оптимізм" в Шоститомній Історії українського мистецтва.

Наступні десятиліття щільно закритих для культурного спілкування кордонів дедалі поглиблюють розбіжність процесів у мистецтві так званих капіталістичних країн та соціалістичного табору. Колізії цього шляху — тема для назрілих, але ще не здійснених досліджень.

Людмила Березницкая
Кандидат философских наук. Киев.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Как показывает практика, для действительного анализа нужна историческая дистанция или для того, чтобы объективно оценить явление, необходимо посмотреть на него со стороны, забывая о личном пристрастии. Очевидно такое время настало и для социалистического реализма, который сегодня не имеет ни идеологической, ни духовной, ни временной почвы его воспроизводящей, а любые попытки создать "радость труда" и "счастливое детство" выглядят неубедительно.

Социалистический реализм — явление многогранное. Его понимание несводимо к идеологической идее, питающей его содержание. Это понятие намного шире по обьему. Именно сейчас, на наш взгляд, появляются первые теоретические попытки всестороннего анализа социалистического реализма, который не регламентирован идеологической догмой, а потому его современный анализ может претендовать на относительную объективность. Нам представляется, что до сих пор в этом вопросе господствует две противоположные оценки: первая — продолжая старую социалистическую традицию, говорит об этом искусстве в превосходной степени: вторая — отказывает искусству социалистического реализма в праве быть признанным культурно-исторической ценностью, поскольку его основой явилось не творческое волеизъявление художника, а диктат идеологии, порождающий фальш. Мы можем понять и первых и вторых. Это зависит сегодня от того, к какому социальному сегменту принадлежит критик. И мы пока не можем отмежеваться от влияния на нашу жизнь событий того времени. Оно незримо присутствует в нашей психологии или со знаком "плюс", или со знаком "минус". Возможно отношение к идее, как "действительной реальной движущей силе" является тем анахронизмом в нашем сознании, который препятствует социальной активности каждого из нас сегодня. Мы до сих пор, полагаясь на решающую силу лозунга, уповаем лишь на государство, на некую внешнюю силу, забываем о собственном творчестве. Теперь, вероятно, мы можем изучить свои собственные ошибки в интерпретации социалистического реализма и предположить возможные потери, если отвергнем за ним право признания как факта культуры. В этом смысле западная искусствоведческая мысль опережает отечественные исследования, обращая внимание на многие факторы, позволяющие рассматривать искусство времен социализма как непреходящую культурную ценность.

Уместно сослаться на многочисленные зарубежные издания, посвященные социалистическому реализму, опубликованные в течение последних пяти лет. Наиболее значительное исследование было издано в 1998 году Йельским университетом (США) (монография Метью Калерн Боуна "Живопись социалистического реализма", которое не только представляет концептуальный анализ, но и знакомит читателя с наиболее известными картинами советских авторов (свыше 500 репродукций).

Что же явилось источником моды на это искусство и интереса к нему серьезных исследователей? Трудно ответить однозначно. Первоначально, возможно, этот интерес был продиктован перестройкой, интересом к прежде закрытой для Запада культуре. В этот период на рынок в большом количестве

вышли "символы советской эпохи". И если этот интерес касался искусства, то предпочтение отдавалось изображениям, которые вызывали определенные ассоциации с уже известным: портреты вождей, массовые шествия, рабочие и колхозники и т.п. Эти произведения не всегда являлись носителями художественных достоинств. Да и претензии к художественности у потребителей, как правило, не было. На "горячих" аукционах появлялись работы разных советских авторов, среди которых очень часто оказывались самые именитые художники. Работы посредственных художников и гениев продавались по одной и к тому же очень низкой цене.

С одной стороны — эта ситуация девальвировала ценности социалистической культуры, с другой — дал количество материала и его особенности и возможность профессионалам западного арт-бизнеса определить приоритеты. И уже сейчас мы можем наблюдать второй этап бума, связанный с переоценкой духовных накоплений социалистических времен. Например, Рой Майлс (Англия), один из первых коллекционеров соцреалистичсской живописи, имеющий значительные коммерческие успехи в ее продаже, подчеркнул в ответ на вопрос корреспондента "Financial Times" (февраль—март 1998 г.), что в последнее время все более крепнет интерес к социалистическому реализму, как к искусству, тяготеющему к классическим традициям, выступающим гарантией качества, а также отметил тот факт, что "... самым удивительным в живописи социалистического реализма было мастерство, с которым четко вырисовывалась каждая линия".

Это искусство создавалось профессионалами, которые получили полноценное академическое образование. Поскольку государство выступало в качестве главного мецената, обеспечивающего художника заказом и щедро оплачивающим его труды, в системе художественного образования социалистических времен существовал жесткий отбор . Более того, художник — носитель идеи, вдохновитель общества — занимал заметное место в социальной иерархии. Это высокое положение создавало определенные социальные возможности. При условии понимании социальной конъюнктуры или соответствия общим социальным задачам, а также при наличии художественного дарования, художник мог рассчитывать на элитарный статус в сложной социальной системе отбора, который гарантировал ему всевозможные блага. И понятно, почему только самые талантливые и способные люди могли попасть в эту среду.

Следует отметить, что для современного западного художника, как впрочем и для современного украинского художника, образование не играет решающей роли. Главное — это оригинальность, а не умение, способность к самовыражению, а не к пониманию. Самовыражение — конечно неотъемлемая часть развития таланта, но все же не единственная. Зритель постепенно устает от чужого самовыражения, инстинктивно ища в искусстве то, что ему близко и понятно. Или другими словами, всегда подсознательно расчитывает на связь себя и другого в акте восприятия искусства. Вот и возникает удивительный феномен в конце XX века, породившего множество концептуальных направлений в искусстве, — интерес к почти забытым традиционным классическим изобразительным формам. И именно потому даже среднего качества произведения, сделанные часто на заказ, но изображающие светлые чувства и воплощающие прогрессивную социальную идею, становятся объектом интереса не только коллекционера, но и историка, социолога и культуролога.

Следует обратить внимание на тот факт, что произведения, созданные на заказ, демонстрирующие фабрики и заводы, и раскрывающие "принципы

партийности, идейности, народности и т.п. в действии" — не весь пласт искусства этих времен, а только его официальная часть. Художники не только испытывали "сочуствие" к трудовому подвигу и героизму советского народа, но и жили своей собственной, наполненной собстственными человеческими переживаниями жизнью. Об этой жизни они также рассказывали в своих полотнах, не предназначенных для продажи. Лирические пейзажи, вещественные, вкусные натюрморты, тонкие характерные портреты — интимные жанры, в которых художественное дарование получало свое завершение. Так например, в 1960—1970 годы (времена хрущевской оттепели и разочарования в ней), официальная живопись начинает наполняться иронией и пессимизмом, который едва заметен "заказчику", но подразумевается художником. В этот период художники охотнее обращаются к исторической тематике (революция, война) и реже проявляют готовность воспевать достижения "пятилеток" (с определенной степенью условности можно утверждать, что стилистика социалистического реализма менялась почти каждые 10 лет).

В дальнейщем, вероятно, предстоит значительная искусствоведческая работа по исследованию искусства времен тоталитаризма, которая породила множество художественных явлений, ожидающих определения своего места в истории. И возможно после такого систематического всестороннего анализа, социалистический реализм (реализм, получивший развитие в социалистические времена) раскроет нам свои новые грани.

Ірина Блюміна
Кандидат мистецтвознавства. Київ.

КІЛЬКА СЛІВ ЗАМІСТЬ "ПІСЛЯМОВИ"

Книжка "Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу" має свою цікаву предісторію.

Років півтора тому до мене звернулися Юрій Манійчук та Людмила Березницька і запропонували взяти участь в створенні цієї книги. Пропозиція була цікава, але я, чесно кажучи, не зовсім зрозуміла завдання, бо тоді в них ще не було чіткої концепції щодо цього видання. Вони, мабуть, чекали і моєї поради. Як то кажуть — подумали разом і згодом прийшли до якогось висновку. Книга мала узагальнити думку про колекцію живопису, що збирав Юрій Манійчук в різних регіонах України. Це були твори художників, які мешкають або мешкали в Києві, Харкові, Донецьку, Миколаєві, Херсоні, Сумах, Запоріжжі. Завдання ще полягало у тому, щоб це були тематичні, великоформатні полотна, що відтворювали життя нашої країни в радянські часи і були виконані у напрямі "соціалістичного реалізму".

І дійсно, Ю.Манійчукові вдалося зібрати близько 150 творів, які склали досить цікаву колекцію і свого часу експонувалися на різних республіканських і всесоюзних виставках.

Пройшов деякий час і ми знову зустрілися з Ю.Манійчуком та експертом Галиною Алавердовою, яка приймала участь в відборі картин.

Друга зустріч наша була більш конкретна щодо створення книги. Основні статті, які б відтворювали історію та особливості українського живопису 1950—1980-х років, вирішили доручити відомому українському мистецтвознавцеві Борису Лобановському, а біографічні довідки (яких було 103) — мені. З одного боку це не важко було зробити завдяки моєму досвіду роботи в "Українській енциклопедії", але були і складнощі, тому що більшість прізвищ мені не були відомі. Прийшлося діставати адреси цих митців і писати їм листи. Однак важливий результат — все у нас вийшло як найкраще, робота над книгою розпочалася.

Мені довелося частково перекладати та редагувати тексти українською мовою. Що було цікаво — бо, зокрема, матеріали, які подав Б. Лобановський, написано талановито. Правда, іноді, оцінки здавалися різкуватими і дещо, як кажуть, треба було "притушити". Тут давали себе взнаки суб'єктивні моменти, але загалом все було цікаве читачеві, особливо оцінка напряму соцреалізму з сучасних позицій.

Цікавий й ілюстративний ряд в тексті — це теж заслуга Б. Лобановського. Йому ж належить і детальна бібліографія, індекс, що налічує близько 400 імен, зроблено мною та Б. Лобановським. Таблиці з кольоровими ілюстраціями, підібраної Ю. Манійчуком колекції, виконано за фотографіями Валерія Моруженко. Хотілось би зупинитись на окремому розділі — експеримент. У ньому подано кілька портретів Юрія Манійчука, що виконано різними відомими українськими живописцями. Зокрема, Т. Яблонською, В. Пузирьковим, В. Шаталіним та іншими.

Б.Лобановський цікаво, іноді навіть з гумором, обіграв цей експеримент, не кажучи вже, що аналіз цих творів дуже досконалий.

Не буду зупинятись на питанні щодо напрямку "соцреалізму" — це дуже ретельно зробили мистецтвознавці, що виступили на конференції. Але можна сказати одне, що напрям цей заслуговує на увагу, а я, як людина старшого

віку, що вихована на цих традиціях, вважаю, що в той час було багато цікавих творів.

Конференція і вихід книги — помітна подія в нашому мистецтвознавстві і вона буде корисна читачеві. Це, може, перша спроба в посттоталітарний період дати оцінку цьому явищу.

Орест Голубець

Кандидат мистецтвознавства. Львів

ДЕФОРМАЦІЇ В ТЕРМІНОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Будь-які радикальні зміни в тій чи іншій галузі вимагають чергового впорядкування, усталення словника, тобто системи прийнятих термінів. Оволодіння фаховою термінологією є одним з важливих компонентів сучасної мистецької і мистецтвознавчої освіти. Воно набуває особливої актуальності в складних процесах трансформації закритого, ізольованого суспільства у відкрите, розширення активних міжнародних контактів у ділянках культури і мистецтва, динамічного входження у світовий "нформаційний простір". Узгоджена система термінів сьогодні повинна стати основою ефективного взаєморозуміння творчих сил, які ще недавно знаходилися по обидва боки "залізної завіси". Після її падіння ми спробували потрапити у відкритий світ немов би "з ходу", відразу ж відкинувши рудименти та пережитки минулого, але, як виявилося, процес виходу з тоталітарної системи став важким і тривалим, а в сенсі майбутніх орієнтирів, й далеко неоднозначним.

Ц1лком очевидно, що в умовно окресленій лінії "художник — глядач — суспільство — світова культура" термінології наложить непересічне значення. Її невідповідністьть і нечіткість веде до порушення контактів між усіма названими ланками, до розбіжностей у тлумаченні історії мистецтва та мистецьких процесів сьогодення. У XX столітті така термінологічна невідповідність була породжена тривалим протистоянням двох політичних систем. Хід історичних подій завершився повним фіаско однієї з них, рельєфно виявив надуманість, внутрішню суперечливість і фальшивість вибудованих цією системою конструкцій, зокрема в галузі мистецтва.

Основою теоретичної доктрини радянського мистецтвознавства була домінантна роль мистецтва реалізму, яке переродилося у завершальну стадію його профанації — соціалістичний реалізм, офіційно трактований тоталітарною системою як найвищий рівень здобутків людства. Відповідно до цього були переглянені історичні події та мистецькі стилі, розставлені відповідні акценти для окреслення уявної висхідної "античне мистецтво — ренесанс — класицизм — критичний реалізм — соціалістичний реалізм". У зв'язку з цим, зразками мистецького занепаду вважалися: середньовіччя, маньєризм, бароко, рококо, модерн тощо. За подібного підходу до справи навіть така "поміркована" щодо реалізму течія, як "імпресіонізм, була визнана в СРСР лише в кінці 50-х років.

Продекларована радянською владою приваблива ідея рівності й братерства виявилася ілюзорною. Вся тоталітарна система, прикриваючись високими ідеалами, будувалася на основі чіткої та виразної ієрархії. Така ієрархічна структура була створена і в сфері мистецтва. Найвищу позицію в ній займало "монументальне мистецтво", далі — "образотворче" і ще нижче — "декоративно-прикладне" (цей розподіл відображений, зокрема, у працях відомого російського вченого-мистецтвознавця — Михаила Алпатова).

В означенні усіх трьох рівнів, прийнятих з претензією на "новітню" термінологією, присутні значні розбіжності із загальноуживаною на сьогодні системою термінів за кордоном. Ми ж зупинимося на двох інших поняттях, які безпосередньо пов'язані з радянським тлумаченням мистецьких процесів нашого століття, всіма рівнями згаданої ієрархійної структури і, як виявляється, між собою, — "формалізм" і "декоративність".

Про формалізм в радянскі часи написано дуже багато. Це невідоме раніше термінологічне означення було придумане для окреслення творчості усіх тих, хто не зміг вміститися чи згодом посмів виходити за рамки суворо окреслених постулатів соціалістичного реалізму. Воно клеймувало спроби надання пріоритету формі над змістом та будь-які відхилення у застосуванні "передового творчого методу". Не обійшлося тут і без зведення певного ідейно-політичного обгрунтування, яке стверджувало, що соціальні причини виникнення формалізму криються у буржуазному класово-антагоністичному суспільстві. Згадане означення породило ярлик формаліста, якому судилося зруйнувати творчу долю багатьох художників.

У межах ізольованого тоталітарного простору особливо значення набуло здавалось би цілком інше поняття — "декоративність". Звернімо увагу на два основних аспекти його вживання. Перший безпосередньо пов'язаний з певною дією, тобто з процесом декорування чогось — архітектурної споруди, елементів інтер'єру, окремих предметів тощо. Він відповідає загальноприйнятій за кордоном термнології. Другий передбачає означення певного підходу до задуму та виконання мистецького твору. Тут застосування термну "декоративний" має очевидну штучність, зумовлену специфікою заідеологізованого суспільства. Він немов би натякає на те, що заборонене, разом з тим, дозволяє залишатися художнику у межах офіційно дозволеного (в цьому його різниця з попереднім означенням "формалізм"). У перекладі ж на мову усталених понять тут маємо справу із звичайним протиставленням двовимірного простору тривимірному (саме останній виразно домінує у мистецтві реалізму та натуралізму). "Декоративність" у даному випадку підмняє означення пріоритету двовимірного, площинного трактування фігуративного чи нефігуративного твору, а також певних формальних пошуків. Цілком закономірно, що в такому використанні цей термін є переважно незрозумілим для закордонних фахівців.

Легалізоване у радянський час поняття декоративності породило безпрецедентне явище — масовий відхід художників із сфери "образотворчого" у сферу "декоративно-прикладного" мистецтва та відокремлення тут цілком унікальних композицій, позбавлених ужиткових функцій. Протягом років складалася парадоксальна ситуація, коли на даному рівні, який офіційно вважався найнижчим, вирішувалися найцікавіші проблеми та сконцентровувалися основні творчі сили. Вони зумовили своєрідний прорив, появу несподіваних експериментів у ділянках художньої кераміки, скла, текстилю, дерева, металу (особливо яскравим став цей процес у Львові, де для нього існувала потужна навчальна та матеріально-технічна база).

Згадане явище мало відповідних на Заході і ще раніше, у 1955 році, було окреслене там як "мистецтво предмета". Проте у нас воно набуло особливого забарвлення, надзвичайно бурхливого і тривалого розвитку, стимулювало цікаві експерименти із застосуванням багатьох матеріалів.

Побудова теорії соціалістичного реалізму на основі реалізму та критичного реалізму XIX століття позначилася не лише на більш глобальних означеннях, а й на тлумаченні специфіки окремих різновидів мистецтва. Тоді, як на Заході відбувався надзвичайно інтенсивний процес синтезу та взаємопроникнення мистецтв, формування різноманітних напрямків і течій, започаткований ще авангардом, (а отже і появи нових термінологічних означень), у нас надалі цілком відособлено визначали завдання скульптури, живопису, графіки, тощо. Із скульптури, наприклад, практично повністю було вилучено колір, як ознаку формальних експериментів, їй приписано з

реалістичною переконливістю (до того ж за принципом партійності), зображати фігури людей і тварин, інколи пейзажі та натюрморти.

Красномовним може бути порівняння наведеного означення "скульптура", взятого із московського словникового видання "Эстетика" 1989 року із значно ранішим, але виразно прогресивнішим польським виданням 1975 року. Тут читаємо, що скульптура — це галузь пластичних мистецтв, предметом якої є формування тривимірних композицій і що з огляду на відношення до дійсності розрізняємо зображальну скульптуру, або фігуративну, та незображальну, абстрактну.

Засвоєння прийнятих у нас терміногологічних означень заздалегідь передбачало повне несприйняття сучасних творів мистецтва "західного типу", або ж намагання оцінювати їх абсолютно з неспіврозмірних, відірваних у часі інтелектуальних та естетичних критеріїв. Як, скажімо, виходячи із згаданого визначення скульптури, можна було сприймати незображальну, нефігуративну пластику, виконану в бронзі? Якщо б це були кераміка чи скло, то хоч відразу ж можна було б відійти на позиції меншвартісного "декоративно-прикладного мистецтва". Чи як, наприклад, можна було сприймати живописні твори абстрактого характеру, виконані у процесі безпосередньої, швидкої та видимої дії художника (ташизм чи action-painting)? Цілком природним тому було почуття розгубленості або того, що нас у якийсь спосіб обманюють, не бажаючи чомусь розуміти переваг "найпередовішого творчого методу".

Тенденційне вивчення історії мистецтва XX століття нашими художниками і мистецтвознавцями в значній мірі грунтувалося на засвоєнні відповідної термінології, за якою стояли обгрунтовані із застарілих ідеологічних позицій тлумачення певних понять. Не важко прогнозувати першу реакцію спеціаліста, який одержував такого типу освіту, на експозицію таких гігантських міжнародних мистецьких форумів, як "Документа" в Каселі чи Бієнале у Венеції. Для нього однозначно незрозумілою та негативною буде сприйматися західна модель мистецької освіти. Без засвоєння сучасного рівня знань наші фахівці будуть доволі дивно виглядати й у разі можливості стажування за кордоном чи участі на міжнародних конференціях, присвячених проблемам розвитку сучасного мистецтва.

Після падіння тоталітарної системи та її "ідеологічної надбудови" пройшло не так мало часу. Проте глибоко пущені ними корені все ще продовжують чинити значний, зовні немов би непомітий опір, резервують можливість повернення старої "крони". Сьогодні, як ніколи, є необхідним свіжий та об'єктивний погляд на історію мистецтва XX століття, яку тривалий час розглядали у нас з ідеологічних, класових позицій. Адже внаслідок цього в певних термінах узагальнювали, акумулювали тенденційно подану інформацію, яка передбачала заздалегідь негативну реакцію її споживача. Цей надзвичайно живучий стереотип ще й тепер накладається на сприйняття практично всіх мистецьких напрямків модернізму та авангарду, а також постмодернізму, починаючи від фовізму, кубізму, футуризму, конструктивізму, експресіонізму, сюрреалізму чи абстракціонізму та закінчуючи перформенсом, інвайронментом, інсталяцією тощо. Здебільшого їх ще й тепер трактують однобоко, лише як "відображення духовної кризи буржуазного суспільства". Далеко не завжди враховують, що за кожним з названих термінів стоїть певна теоретична концепція, у переважній більшості для нас невідома, тим більше з оригіналу. Без їх знання та об'єктивного тлумачення навряд чи можна оперувати короткими означеннями, адже невідомо, що в кінцевому результаті за ними стоїть.

У такій ситуації неможливо уявити повноцінне спілкування, а тим більше дискусії, бо її учасники будуть говорити немов би різними, взаємнонезрозумілими мовами або ж однаковими словами, які мають різне значення. Саме в цьому аспекті цілком очевидної, невідкладної актуальності набуває підготовка в Україні сучасних мистецьких термінологічних словників і різноманітних довідкових видань.

Дмитро Горбачов
Кандидат мистецтвознавства. Київ.

ХУДОЖНИЦЯ ДОБИ СОЦРЕАЛІЗМУ КАТЕРИНА БІЛОКУР

Катерина Білокур поклала собі за мету стати професійним художником. Її не влаштовувало лише сільське орнаментальне мистецтво і притягувало мистецтво міське. Їй вдалося налагодити контакт з митцями, а також поетами, літераторами Полтави і Києва, до порад яких вона ставилася як до істини. Її творчість припала на добу соцреалізму (30—50 рр.).

Від своїх напутників чула вона таке: "Треба малювати реалістично", — радили їй і Василь Нагай, і Матвій Донцов, і мистецькі критики.

"Слід зображати матеріальний достаток, розквіт (виставка 1937 р. в Києві так і називалась "Квітуча Україна"), — чула вона звідусіль. "Мистецтво мусить бути оптимістичним, бо ж за доби соцреалізму, — як твердила тодішня пропаганда — в СРСР настало поголовне щастя".

Усі ці постулати Білокур сприймала серйозно. Її власний мистецький досвід не суперечив тим принципам. Народне орнаментально мистецтво воліє зображати рай, едем, рослиння буяння. Ідея розквіту — засаднича для сільського мистецтва закоріненного у первісній магії, що покликана стимулювати сили землі. Народна культура прагне викликати життєві імпульси і подолати смерть і забуття.

І К. Білокур попри тяжке своє особисте життя (а може й завдяки йому) не визнавала трагічного в мистетві. Вона з обуренням писала мистецтвознавцю С. Таранушенку про надіслану ним репродукцію картини Репіна "Іван Грозний і син Іван": — Це не мистецтво, це бруд, кров. Коли я прочитала ім'я автора — Репін, — я здивувалася. Адже я чула, що Репін гарний художник."

Мистецтво має обнадіювати — казали соцреалісти, а в Шевченкових поезіях, які досконально знала Білокур, лунало: "Якщо живе надія в хаті, нехай живе — не виганяй".

І в творах Білокур звучала оптимістична нота, навіть в такій картині як "Цар-колос", написаний під час голодухи 1947 р.: нужденний, ледь живий колосок на тлі чорного провалля оточений пишним триумфальним вінком, складеним з квітів, плодів, овочів. Життя і тут долає вмирання.

Соцреалізм уславлював державу як гаранта процвітання суспільства.

Білокур з властивою селянству законослухняністю і повагою до власть імущих ("несть власті аще не від бога") часом вдається до плакатних символів совіцької держави, вкраплених у рослинну світобудову її картин.

Один з кращих натюрмортів Катерини Білокур має легітимну назву — "В. Шрамківському районі на Черкаській землі". Тоді штучно було створено з Київщини і Полтавщини Черкаську область. І Катерина слухняно змінила свою полтавську приналежність на нововведену Черкаську.

Щодо реалістичного малювання, то наша майстриня досягла тут височин професіоналізму. Вона користується глибинною перспективною світлотіньовим моделюванням. Зображені нею квіти, предмети, люди намальовані з такою точністю і детальністю, якій може позаздрити будь-який сучасний гіперреаліст. З неймовірною, чисто селянською працездатністю вона малювала десятки чи не сотні квітів, відтворюючи їхню морфологічність з п'ястуками і тичинками включно. Під багатьма картинами вона виводила печатними літерами: — "малювала з натури Катерина Білокур". А малювання

з натури було неодмінною умовою соцреалістичної естетики.

Само така скрупульозність у поєднанні з колористичними гідностями в її роботах причарувала П. Пікассо на виставці "Українське мистецтво" в Парижі 1957 р. Він бездоганно малював все, за винятком квітів, у чому відверто зізнався: "Поставлю квітковий натюрморт, а нічого не виходить". Польові квіти К. Білокур — наче докір цій ваді Пікассо. Тим-то і проказав він, дізнавшись, що автор — це сільська жінка, "тітка", яка і імені його не знає: "Прекрасні картини геніальної тітки." А втім якби справа обмежувалась соцреалістичним учнівством, Білокур не стала б великою майстринею, як не став вельтмейстером жоден з художниюв-соцреалістів.

Справа в тім, що принципи, які вона засвоїла під ту пору, потягнули за собою весь її глибинний, художній ресурс: вона малює наче казковий світ, де водночас квітують городні і польові, весняні, літні і осінні рослини. Зведені в спіралеподібні композиції, вони наче ширяють у стані невагомості, мимоволі натякаючи на космічний, сатурнальний, за виразом А.Макарова, рух.

Вона може як в своєрідному колажі намалювати і сполучити в нерозривній єдності мікро — і макро світи: святковий інтер'ер хати, город, де "так тихо відбуваються таємниці життя у кожній бадилині" (В. Підмогильний) і неозорий простір нескінченної далини.

Соцреалістична критика, схвально ставлячись до її творів (на відміну від недоброзичливих і заздрісних односельців і місцевого начальства, яке не могло пробачити Катерині, що вона не вступила до колгоспу через хворобу матері і тим зіпсувала статистичні показники району), все ж таки закидала, що реалізм її якийсь не повний, щось є у ньому казково — ірреальне, в ньому бракує прикмет технічного прогресу, мовляв — підтягніться, Катерина Білокур!

І в картині "Колгоспне поле" художниця намалювала трактор, який своїми суховатими "сочлененьями" нагадує коника. Але під час обговорення цієї картини в Москві, було сказано, що все одно є тут щось нереально. Художниця з цим не погодилася.

У листі до Емми Гурович Білокур писала: " Мені здається, що картина "Колгоспне поле" намальована з натури. І все, ну, скажем, вулиця села, дворики, обгороджені тинами, а за тинами квітів, квітів і вулицею їде трактор. От уже ж чого он вам: і тин, і трактор їде та їде і вже виїхав аж на край села. А край села живуть Сашка Сашчиха, Яков Гнатович, дід Савка, дядько Демид, що над озерами живе. І які в цих колгоспників чудові дворики з зеленими садочками… І часто так буває, що трактор як доїде на край села, то й остановиться біля одного з цих дворів — то тракторист води нап'ється, то в тракторі що-небуть підстроїть. І знов же вам трактор біля тину і квітів стоїть. І як сісти на низенькому ослінчику або просто на землі, то й виходить нібито в вінку те широке колгоспне поле… От вам між квітами і трактор. Те саме із виноградом."

Катерина бачила внутрішнім поетичним зором космічні прикмети земного пейзажу, і їй здавалося дивним, що того не бачить прозаїчне око мистецького критика.

Її картини нагадують водночас і декоративне пано, і пейзаж, і натюрморт. Сільське єство і міську реалістичну культуру вона поєднуе в такий дивовижний спосіб, що аналогій до її творчості майже немає, хіба, що французька наївна малярка Серафіна. Але в тієї більше декоративних, умовних прикмет, як у Білокур. До того ж, Серафіна кажуть, збожеволіла, а Катерина залишалася при тямі ж аж до смерті.

Соцреалістичний фермент — невід'ємна риса геніальної творчості Катерини Білокур. Пригадується Ахматовське:

"Коли б Ви знали, з якого сміття
ростуть вірші, не знаючи стида".

Партійна примусова доктрина, покликана вбити справжнє мистецтво, потрапивши в магнітне поле її геніальної вдачі, втратила свою убійну силу. Як сказав би А. Платонов, Катерина Білокур "из смерти работала жизнь".

Ірина Горбачова
Мистецтвознавець. Київ

ДЕЩО ПРО ТЕОРІЮ І ПРАКТИКУ СОЦРЕАЛІЗМУ

Негативно ставлячись до теорії соцреал1зму в цілому як до примусової доктрини, накинутої тоталітарною державою, ми не можемо відкинути практику, яка була ширшою і несподіванішою за теорію. Мистецтво має свої власні закони розвитку і виживає навіть за найнесприятливіших умов.

В 30-ті рр. на тлі політичного регресу, спричиненого примусовою ізоляцією культури України від світових процесів, вирізняються ділянки певного поступу. Так, з'явився ліричний струмінь в пейзажі, який подолав надмірний аскетизм епічного мистецтва 20-х рр. (т. зв. дачний живопис).

У зв'язку з цим реабілітували і такий жанр, як натюрморт, що його вважали за аполітичний і небажаний у попереднє десятиліття.

А гасла соцреалізму "Правда життя", "Історичний оптимізм" деякими художниками Заходу, передусім з лівої інтелігенції сприймалися як повернення до індивідуального, людяного і перегукувалися з настановами просвітників 18 ст., що вони полемізували з похмурою доктриною бароко "Momento mori".

Курйозно, але навіть затятий сюрреаліст С. Далі в 1935 р. видав у Парижі брошуру під назвою "Чому я соціалістичний реаліст", як наслідок довіри до антибуржуазного Радянського Союзу, а відтак до його так званої культурної політики.

До табору соцреалістів записалися тоді Леже і Люрса, Мальро і Луї Арагон. Вони жили прорадянськими ілюзіями: соцреалізм певною мірою і в певний момент розв'язував їхні творчі сили.

У нас в Україні соцреалізм когось гальмував, а когось і стимулював. Фальшивий пропагандизм поєднувався, траплялося, з високим професіоналізмом, як приміром в картині Яблонської "Хліб". Штучний оптимізм персонажів викликає в пам'яті пародійні вірші:

> "Как пошла у них работа,
> Знай хватай и нагружай.
> И свезли они в два счета
> Весь колхозный урожай"

З іншого ж боку тут — бездоганна композиція, точний рисунок, досконале світлове опрацювання. Як колись писав польський критик: "Яблонська підкорює світло непомильно". Не дурно ж, в енциклопедіях різних західних країн статтю "Соцреалізм" ілюструють "Хлібом" Яблонської.

Всі живі і здорові клітини і ділянки тодішнього мистецтва слід виявити, зафіксувати і проаналізувати. Для цього є гарна нагода: виставка полотен, які глядачі не бачили десятки років, стали імпульсом конференції "Соцреалізм і українське мистецтво".

Власне, у нас дві виставки. Перша з них "Спецфонд" не зовсім чужа другій, соцреалістичній: уже в 20-х рр. бачимо ідеологізм, політизованість. Щоправда, мистецька форма 20-х і 30-х розбігається. 20-х рр. — це напруга, експресія деформації і відкритість до світових тенденцій.
З 30-тих рр. — в українському мистецтві оселилися пластична тиша і благодать, безконфліктність і відчуженість від світових мистецьких здобутків 20-го століття.

Людмила Жоголь
Народний художник України.
Кандидат мистецтвознавства. Київ.

УКРАЇНСЬКИЙ КИЛИМ В АРХІТЕКТУРІ 1920-Х — 1980-Х РОКІВ

Мистецтво кожної епохи є відображенням розвитку Держави — її економіки, політики і культури. Саме стан культури свідчить про інтелект нації.

У всі віки, у всіх країнах світу мистецтво відображує ідеологію свого суспільства, своєї релігії. Приклади — мистецтво і архітектура Єгипту, Візантії, Середньовіччя, Відродження.

Ці риси, щоправда меншою мірою, властиві і декоративному мистецтву, бо воно більш підлегле функційним якостям.

В українській архітектурі килим застосовували в народній архітектурі житла, в маєтках та в церквах. Більшість килимів були орнаментальні, лише в Подільських килимах XVIII—XIX ст. з'являється відображення теми, проте лише як ілюстрації фольклору. Це датований килим 1874 (м. Бершадь інв. № 24 КДМУНДМ, килим № 101, № 81 с. Яланець — все це Поділля).

Тематичний килим на Україні набув розвитку в 20—30 роках XX ст. Перші килими цього часу — це невеликі експерементальні килимки з портретними зображеннями (С. Г. Колос "Портрет Карла Маркса" — КДМУНДМ). Вони зберігали техніку народного гладкого, двостороннього килимового ткацтва, хоча і здобули пізніше назву гобелен. Техніка наших гладких килимів відмінна від техніки гобеленів Європи або російських гобеленів — "шпалер".

В 30-ті роки український гобелен розвивається як вид монументального мистецтва. Особливо після виставки 1936 р. — він стає головним акцентом всіх виставок і входить в інтер'єр громадських споруд.

В ці роки намітились два напрямки в створенні тематичних килимів, які існувало до 80-х років. По-перше це поєднання орнаментальної композиції і різних емблем (герби, зірки, силуети Кремля, портрети діячів). На жаль таких творів було виготовлено дуже багато і більшість з них були дуже примітивні — орнамент закомпоновано добре, а "ідеологічний" знак штучно втиснуто у композицію. Але вони проходили, бо саме Міністерство культури замовляло такі плакатні роботи. Серед них були і художньо вирішені килими, але більшість з них були, як казав Параджанов, "соціальною макулатурою". Такі килими під тиском створювали народні майстри; професіонали-художники рідко звертались до подібних рішень. Більшість тканих килимів було створено для виставок 1923, 1927, 1937, 1954, 1960 років.

Другий напрямок в розвитку тематичних килимів-гобеленів започаткували професіонали-живописці або графіки за фахом. Робота над тематичними килимами привабила увагу визначних українських художників. В цій галузі особливо органічно злились принципи народного мистецтва з професіональною майстерністю художників-монументалістів. Спільна робота народних майстринь і художників професіоналів збагачувала кожного з них. Головне в гобеленах 30-х років це тема їй підпорядковано і колір, і фактура, і рисунок. Безумовно, певним явищем стало те, що при Київському Державному музеї українського мистецтва було засновано художні майстерні. До роботи в майстернях запрошуються талановиті майстри. Виготовляються високохудожні орнаментальні килими.

Кращими в ці роки є тематичні килими-гобелени художників М. Г. Дерегу-

са — "Повернення з поля" (1935), "Збирання плодів" (1936) та Д. М. Шавикина "К. Ворошилов і С. Будьоний приймають парад червоного козацтва" (1936). Міцна композиція, виразний професіональний рисунок, гармонійний колорит надають творам високу художню якість. Вони витримали іспит часом. Особливим ліризмом і національною забарвленістю відрізняються гобелени М. Г. Дерегуса. Дерегус — є Дерегус — в живопису, графіці і в килимарстві.

Наприкінці 30-х років були виготовлені тематичні килими М. Рокицького "Сталін серед народів", В. Вовченко "Жовтень", І. Падалки "Ленін", Д. Шавикина "Й. В. Сталін на VIII надзвичайній сесії Верховної Ради" (1937). Навіть високий професіоналізм цих митців не допоміг. В цих творах немає щирості, є лише ідея.

Перші тематичні та потретні килими виготовлялися, головним чином, для виставок. Виготовлення гобеленів для певної архітектури почалося з кінця 30-х р.р. В 1939 р. були створені гобелени для інтер'єрів українського павільйону сільськогосподарської виставки у Москві в 1940 р. художник В. Вовченко виконав гобелен "Жовтень" для київського філіалу музею В. І. Леніна — це перша вдала спроба застосування гобелена в архітектурі. Починаючи з 50-х років, організація числених декад, виставок та будівництво громадських споруд дало певну зацікавленність в створенні нових гобеленів. І знову таки чітко проглядається дві тенденції — гобелени для виставок і гобелени для інтер'єрів.

В перших гобеленах 50-х років намітилась лінія плакатності сухого, іноді аплікаційного вирішення. Підкреслювалося "торжество ідеї". Це проглядається в композиції, рисунку і особливо в кольоровій гамі — наприклад гобелен І. і М. Литовченків "Радянська Україна" (1960). Більш килимовим за рішенням гобелен цих же авторів "Ленін — він живе в мільонах сердець, в мільонах облич" (1975). Безумовно, головне виявлення ідеї, але в ньому немає так звичного ідеального образу. Вдивляючись в образ, відчуваєш натяк на присутність трагедії і в кольорі і рисунку. І так сталося. Художник натяком ще в 75 році показав нам образ сьогоднішнього сприйняття.

Пізніше для виставок був створений гобелен "Дружба народів", також позначений певним тяжінням до плакатності. Час вимагав, і була спокуса створити значне, велике. Велике було — розміри, а значимості менше. В цей же час з'являються висохудожні твори: С. Шабатура "Ходить Довбуш" (1968), З. Вишневська "Я на подвиг тебе проводжала" (1967), Т. Н. Яблонська "Вершники" (1968), Бровді "Збір табаку" (1973), "Танок" (1978), Л. і Т. Дмитренки "Леся Українка" (197..), "Наука і культура" (1975). Особливо тонкі, ліричні гобелени Олега Машкевича, ціла низка його творів знаходиться в музеях.

60—70-ті роки — це вершина розквіту українського гобелену. Найкращі гобелени були створені саме для інтер'єрів громадських споруд.

Гобелени А. Гайдамаки, Л. Міщенко, В. Мягкова для музею В. Леніна, не зважаючи на деяку заідеологізованість, перш за все, це мистецькі твори певного історично часу.

Високим художнім рівнем відрізняються гобелени для готелю "Либідь" В. Задорожного, для бібліотеки в Сумах Л. Товстухи, для Палацу культури Олександрії та Чорнобиля — І. і М. Литовчинків; для Палацу одруження у Києві — Л. Гайдамаки; для театру в Ужгороді Т. Чувалова. Майже всі названі автори створювали образні високохудожні твори відповідні архітектурі. Вони були акцентом в інтер'єрі. Випробування часом ствердило їх цінність.

Автор цих рядків теж створила низку гобеленів для інтер'єрів. В своїх роботах я більше віддавалася емоційному напрямку. На жаль друга половина

80-тих років виявила спад в цьому мистецтві. Дедалі менше стає цих значимих творів. Все більше експериментів у відображенні, а не кажучи про технологію виконання.

Гобелен — це твір який повинен жити в архітектурі не один день. Прикладом цієї думки є твори палаців Парижу, Вавеля, Франції, Італії. Не можуть експерименти "однодневки" довго існувати в архітектурі.

Архітектор Корбюз'є створюючи свою нову архітектуру створив і низку гобеленів. Вони живуть в його архітектурі та створюють єдиний ансамбль, синтез архітектури і мистецтва.

Тетяна Кара-Васильєва
Доктор мистецтвознавства. Київ.

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ ТОТАЛІТАРИЗМУ (УТОПІЧНІСТЬ КОЛЕКТИВНОГО МИСЛЕННЯ ТА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ПОШУКІВ МИТЦІВ)

Є певна закономірність у тому, що кінець століття висуває необхідність аналізувати шлях, пройдений історією і мистецтвом за цей час. Еволюційні процеси та революційні катаклізми обумовили складну панораму художнього життя, його злети і трагічні падіння, усвідомлення своєї причетності до створення авангардних мистецьких ідей і страшний період тоталітаризму, його гротескова протилежність в обличчі соц-арту, нові часи посттоталітаризму та інш.

Особливий інтерес в усьому світі сьогодні викликає феномен мистецтва доби тоталітаризму, його історичне коріння та соціальні аспекти міфотворчої свідомості, розроба соціальної теології революції, формування стрижневої міфологеми епохи, утопічність колективного художнього мислення. Сьогодні до проблем феномену "соцреалізма", мистецтва подібних тоталітарних режимів, прикута широка світова увага, про що свідчать міжнародні виставки, публікації та аналіз матеріалів апологетов італійського "новоченто", в першу чергу Маргарити Сарфатті, Мусоліні. Само він вперше ввів термін "тоталітарна держава", висунув постулат : "все в державі, нічого поміж неї, нічого проти держави". Проецируючи період 30—50рр, настав час усвідомити та розтавити всі акценти в мистецтві цього периоду в нашему історичному минулому.

Функції, художня мова та семантика "соцреалізму" — знайшли своє першорядне і яскраве втілення в образотворчому мистецтві та архітектурі. Тоталітарна субкультура радянського суспільства була напрочуд стійкою. Ось чому в епоху її панування за всіма подіями тодішнього життя приховувались глобальні інтереси, настанови та амбіції влади, міф про нову дійсність розроблявся поза сферою мистецтва, його загальні контури формувались в партійних документах та директивах, резолюціях з'їздів, суспільних науках, офіційній літературі, кіно (з'їзд письменників 1934 р.). Адже від початку всі апологети та ідеологи ідейності мистецтва (починаючи з Леніна, Луначарського) стояли на чітких позиціях підкорення всієї культурної діяльності єдиній партійній волі, регламентації і контроля мистецтва органами партії. "Партія повинна бути присутнєю скрізь, подібно біблійному духу господньому" (Луначарський). Ця універсальна для тоталітарної системи ідея партійного керівництва була сформульована і Мусоліні: "Функції партії бути капілярами в тілі, вона не серце, не голова, а ті закінчення судин, в яких кров партійної доктрини, партійної політики, партійного світовідчуття поєднується в усьому партійному організмові". Художнє втілення тобто візуальне творення "образу епохи" відводилось живопису, архітеткурі, скульптурі частково декоративному мистецтву. Йшло цілеспрямоване, ірраціональне формування і становлення "великого стилю" 30—50-х р. Він виробив цілий ряд пропагандиських кліше, — зображення колгоспників, ударників праці, спортсменів, з твердою ходою, посмішкою, готовністю у поглядах йти на героїчний вчинок, святкові жінки з букетами квітів, тощо. Чітко розроблена іконографія вождя, свята, щасливого дитинства, великі маси людей, червоні прапори, сонячне сяйво. Ці штампи до трафаретності кочують у творах образотворчого мистецтва, з механічністю переносяться у твори декоративного мистецтва, в першу чергу в агітаційний фарфор, фаянс, (роботи І. Українця, П. Мусієнко на Межигірській фаянсовій фабриці, скульптури Ж.Діндо "Робітниця", "Делегатка").

Віднині за картонами станковистів створюються гобелени із зображенням пролетарських вождів, радянської атрибутики. ("Свято врожаю", "Ворошилов і С. Будьонний приймають парад червоного козацтва" (1936), "Свято перемоги" (Д. Шавин); "Збирання яблук у колгоспі (М. Дерегус). Цей напрямок створення сюжетно-тематичного килима було започатковано в 20-х рр. (С. Колос "Карл Маркс") і остаточно реалізовано у зв'язку з підготовкою виставки українського декоративно-ужитового мистецтва 1936 р. у Москві і заснування для її підготовки у Києві експериментальних майстерень при музеї українського мистецтва. За картонами професійних художників у 1933—1936 рр народні майстрині з Діхтярів, Нових Санжар виконують в матеріалі гобелени (М. Дрегус "Повернення з поля"; гобелени В. Касіяна, М. Рокицького, Д. Шавикіна). В основі мнстецтва доби тоталітаризму лежить чітко реалізована ідея святково-оптимістичної, а скоріше ідеалістичної атмосфери, звіди штампи сюжетів "радість праці, свята". Оптимізм тоталітарного мистецтва нічого не мав спільного з реаліями життя, він був ідеологічною настановою Саме в 30-х рр. в час голодомору, трагізму колективізації, сгворювались етапні роботи, що прославляли колгоспний лад. Ці стильові ознаки оптимістичного міфу про щасливе життя з його еклектичністю, станковізмом існуватимуть аж до 40—50-х рр. Діяльшсть майстерень, їх роль в українському мистецтві не однозначна, але один з аспектів — впровадження станковізму в декоративне мистецтво — негативно вплинуло на розвиток декоративного мистецтва 30—50-х рр., долати його наслідки випало на долю наступних поколінь. Це доба "великого стилю", ознаками якого є чавунні решітки, кришталеві, грандіозних розмірів фонтани, гігантські вази з колоссям пшениці, або вплетені в орнамент емблеми та символи епохи, портрети вождів, гігантських розмірів гобелени з багатофігурними композиціями, монументальні рушники, що перетворюються в тематичні панно із зображенням Кремля, салютів перемоги, партійними гаслами. Це було офіційне мистецтво, що виражало партійні настанови, апелювало до "широких народних мас", не враховуючи конкретного споживача, його іноді звичайні прості потреби, звідси — ігнорування дизайну, розрив дистанції між виставковими та побутовими речами.

Важливою ознакою мистецтва доби тоталітаризму було звернення до неокласики, як стильового орієнтиру, що лягло в основу всього офіційного декоративного мистецтва. Час 30—50-х рр. — це структурований контініум, не співвіднесенний з реальним історичним розвитком світового мистецтва. Саме тому мистецтво 30-х рр. було не органічним продовженням попереднього етапу, а штучним повторенням класичної спадщини (форми неокласики фарфору, скла, кераміки, станковізм гобеленів), забуттям цікавого експерименту — співпраці художників авангардистів з народними майстрами, включення їх в загальний процес світового мистецтва, як це відбувалось на початку століття у Скопцях, Вербівці, Оленівці. Така співпраця стала втраченою парадігмою всього XX ст. Діяльність професійних художників скеровувалась лише на використання народних традицій, абсолютизувалась роль народного мистецтва, його розвиток. З одного боку — це сприяло підвищенню його ваги і ролі у суспільстві, прихід професіоналів на виробництво сприяв оновленню традицій (вироби Васильківського майоліового з-ду, килимарські оседредки та інші), з другого — в царині професійної галузі декоративного мистецтва

призводило до механічного цитування міфологем, орнаментальних мотивів народного мистецтва, нівелювання індивідуальних пошуків митців, виключення їх з контексту світового мистецтва, який заборонявся як формалістичний. Відбувається жорстка протидія влади особистому, індивідуальному началу у творчості художників декоративного мистецтва. Авторське зводиться до нормативного стереотипу, вироблених канонів. Магія народного мистецтва все ж була настільки могутньою, що таке стилізаторство , підробка "під народне" давало свої певні результати. Декоративне мистецтво було тією цариною творчості, в якій художник міг сховатись *і* уникнути жорсткого контролю і регламентації які панували безроздільно в образотворчому. Багато талановитих митців мали можливість реалізувати тут свої формально-колористичні пошуки.

Міфопоетичне мислення народного мистецтва з його тяжінням до фантазії, умовності, експресії, було чужеродним самому духу тоталітаризму. Йому нав'язувались неприродні, штучні поєднання орнаменту з портретами в народних килимах, петриківському розписі, введення барельєфних сцен у різбленні. Відбувалось руйнування площинності, наївності характерної для народного мистецтва, механічне поєднання з об'ємним зображенням, введенням перспективи професійного малюнку. Постійна апеляція до народного мистецтва розцінювалась і як залучення широких мас майстрів до живопису, На повну силу розквітли гуртки самодіяльного мистецтва, мистецтва "вихідного дня". Само в ті часи були закладені основи, що розмивали і нівелювали основні ознаки суто народного та професійного мистецтва, художніх промислів та окремої галузі — самодіяльної творчості. На жаль ці негативні тенденції даються взнаки ще сьогодні, як в художній, виставковій практиці так і в мистецтвознавчих оцінках. До сьогодні відбувається плутанина між народним і самодіяльним мистецтвом, його критеріями, функціонуванням, основами творення.

Людмила Ковальська

Мистецтвознавець. Київ.

МІФИ І РЕАЛЬНІСТЬ, АБО ДЕЩО З ПРОТИРІЧ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ 1930-Х РОКІВ.

Виставка "Міфи і реальність. Живопис тоталітарної доби" не ставила собі за мету ще раз винести вирок мистецтву епохи тоталітаризму: в суспільній свідомості покоління 60-х років воно вже одержало негативну оцінку. Сьогодні, наприкінці століття, таке досить однозначне неприйняття величезного культурного пласту, що залишили по собі 30-ті роки, такого важливого для розуміння нашої історії культури, вимагає більш вдумливого осмислення. Ця виставка була необхідна для того, щоб на тлі широкого ретроспективного показу творів живопису зробити спробу розкрити хоча б дещицю з протиріч, якими густо була насичена епоха. Саме їх незліченність затруднює вловити істину, дати правильно визначення її культурним надбанням.

Враження, що виникає одразу з першого залу виставки, особливо після огляду попередньої експозиції, складається з відчуття зовсім іншої естетики, зверненої у більшій мірі до класичної спадщини ніж до новаторських форм. Саме у невідповідності установки на оновлення мистецтва молодої соціалістичної держави (юний вік її завжди підкреслювався пропагандою) і орієнтація на ретроспективні зразки було головним протиріччям художньої культури 1930-х років. Така парадоксальність не була наслідком самого лише політичного маніпулювання, хоча тоталітарній державі, яка на той час вже централізувала всі сфери економічного й суспільного життя залишилося лише "упорядкувати" художню культуру, покінчивши з залишками елітарної свідомості. Формування нового підвладного державі мистецтва завершилося постановою ЦК ВКП(б) від 23.04.1932 року "Про перебудову літературно-художніх організацій" і остаточно закріпилося створенням творчих спілок, підпорядкованих центральному управлінню, єдиній ідеологічній установці. Оскільки членство в творчій спільці давало право митцеві на професійну діяльність, то, по суті, таке керування кожним художником знаходилося у протиріччі з самою природою творчої діяльності.

Перейнявши на себе управління художнім процесом, тоталітарна держава створила для нього жорсткі обмеження — єдинодозволений творчий метод, який, діставши назву соціалістичного реалізму, був проголошений в серпні 1934 року в Москві на 1-му з'їзді радянських письменників. Серед вимог, що ставилися до мистецтва найголовнішою була ідейність. Нове мистецтво орієнтувалося на створення радянської класики, взірцями його ставали мистецькі надбання минулих епох.

Художній твір, крім того, повинен був ясно і зрозуміло показувати соціалістичний ідеал і художники за словами М. Горького "не повинні ухилятися від певної узагальненої ідеалізації радянської дійсності і нової людини (…) людина гідна того, щоб наші художники її ідеалізували, адже в наш чудовий час людина створює стільки прекрасного і чудесного (…) Я — за академічну, за ідеальну і чітку форму в мистецтві".[1]

Оцінюючи художню культуру 1930-х років, треба мати на увазі, що не всі процеси декларувалися "згори". Складні соціально-історичні зрушення в політиці, ідеології, економіці створили певний тип ідеологізованої свідомості. Ідеологізованість же завжди спирається на масовість як свідомості так і культури. Носіями й споживачами цієї нової масової культури стала багато-

мільйонна спільнота, що складалася в умовах руйнування традиційних вікових укладів сільської і міської культур, процесу стрімкої урбанізації, що сплавляв їх наче котел. Спільноту цю складала переважно молодь, яка вступала в життя з незатьмареною вірою в проголошені революцією ідеали, з надією будувати своє майбутнє у відповідності до них. Новий глядач, що прийшов у музеї та виставочні зали, а він широко залучався, був непідготовлений до сприйняття елітарної інтелектуальної творчості авангардистів, як це в 1932 році продемонструвала виставка "Художники РРФСР за 15 років": представник так званої "третьої" культури і першого покоління радянської інтелігенції орієнтувався на спрощенні адаптовані форми, старі традиції в дусі масової культури. Щоб з позицій нинішнього дня правильно оцінити радянську культуру 1930-х років важливо зрозуміти, що багато з її визначальних рис формувалися не самими лише керівними установками, а відтворювали певні ідеали народу, його естетичні й духовні потреби. Офіційно продекларование переможно-оптимістичне світосприймання, спираючись на настрої "знизу", на ще незатьмарену віру в добро і справедливість, на прагнення щастя як природньої людської потреби, обумовили оптимізм радянського мистецтва 1930-х років як його емоційну домінанту. Час прагнув бачити свого героя молодим і привабливим: люди після революції, воєнного комунізму та суворих 1920-х років стихійно прагнули краси и комфорту.

Од виставки до виставки епоха поставала в своїх щасливих, радісних, усміхнених або суворих ликах, серед яких були " Переможці Врангеля", "Веселі доярки", "Квітуча Україна" Федора Кричевського, "Колгосп в цвіту" Григорія Світлицького, "Колгоспні дитячі ясла" Олександра Любимського, "Берег моря" Дмитра Шавикіна, "Допит ворога" Володимира Костецького та багато інших. Звісно, то було життя на полотні, але споглядання його, сприймання в паралельному плані — мрія і дійсність — давало людям в той нелегкий час надію і радість. Тут не можна не згадати і загальновідоме найголовніше з протиріч часу, що корінилося в трагічному розходженні комуністичної ідеї, яка доречі, ніким і ніколи незреалізована, залишається й досі однією з найпривабливіших оман людства і лютою жорстокістю її втілення. Але вмирати ніхто не хотів, художники мали творити, а життя тривало в усьому його розмаїтті. Найавторитетніша з сучасниць тієї епохи Оксана Павленко залишила нам виразне свідчення про свій час: "У 1936 році запропонували мені поїздку в Сухиничі… Там було чудово. Великий палац князів Волконських — просторий, красивий. Якраз гостював у Сухиничах Ліон Фейхтвангер з дружиною… Ми всі танцювали, співали, веселилися від душі. Я дуже сміялась. Давно так не сміялась. Коли підходить до мене один земляк і шепоче на вухо: "А ти знаєш, що всіх наших на Україні заарештували? І як я не вмерла зразу на місті! "[2]

Образ епохи постає у співставленні того, що вона залишила по собі і не просто залишила, а дуже хотіла залишити з тим, що вона приховувала, або навіть нищила. Її автопортретами стали парадні полотна, які замовлялись художникам і експонувалися на виставках. Про те, що нищилося епохою — розмова окрема. Та були у епохи й твори нетипові, що залишалися поза увагою, які замовчувались і не згадувались. Про один з них хотілося б нагадати. Це — невеликий пейзаж Анатолія Петрицького "Харків уночі" 1930—1931 років. Може це — єдиний твір в українському живописі 1930-х років, в якому автор висловив своє глибоке розуміння дійсності і її неприйняття? На картині тривожне світло вуличного ліхтаря вихоплює з пітьми погнутий стовбур дерева з голим віттям на першому плані, частину вулиці та глухої стіни, машину, що

стоїть край тротуару. Що приховує ця ніч?

Якщо емоційною домінантою радянського мистецтва був оптимізм, то емоційною домінантою народного життя тієї ж епохи був страх. Особливо страшними були ночі, як та, що зображена на полотні А. Г. Петрицьким, коли по порожніх вулицях їздила машина, а люди в будинках, затамувавши подих прислухалися, біля чиїх дверей вона зупиниться.

Готуючи в Національному художньому музеї України виставку творів до свого 80-ти річчя, Михаило Гордійович Дерегус розповідав нам історію про те, як він став графіком. Художник згадував, що з самого початку 1930-х років Харків було охоплено страхом. Майже кожної ночі зникали знайомі, друзі, сусіди. Люди від страху втрачали сон, чекали на арешт і чекаючи непроханих гостей, боялися гасити світло. Горіло світло кожної ночі й по всіх майстернях художників. Живописці, не маючи змоги працювати при електричному світлі, заходили один до одного порозмовляти. Якось серед ночі зайшовши до майстерні Василя Ілліча Касіяна, Михайло Гордійович застав його біля робочого столу: той різав гравюру.- "Хочеш, я й тебе навчу? За роботою не так буде страшно, тай ніч мине швидше". — Так в українському радянському мистецтві на одного майстра гравюри стало більше. А в 1936 році на першій республіканській виставці українського народного мистецтва, що експонувалася в Державному музеї українського мистецтва, а згодом і у Москві, М. Г. Дерегус виступив з гобеленом "Збирання фруктів у колгоспі", в якому перед глядачами постав ідеальний образ епохи у повній відповідності до слів М. Горького. На тій же виставці, поряд експонувалися такі ж життєстверджуючі сповнені оптимізму гобелени М. Бойчука, І. Падалки, В. Седляра, С. Налепінської-Бойчук, Д.Шавикіна та інших.

Як і чим можна оцінювати мистецво епохи, коли в кожному митцеві як і в кожній людині одночасно жили поруч і страх і бажання жити? З позицій зовсім іншого часу ми можемо лише констатувати, що мистецтво залишилося живим і дивуватися, як в однопартійній державі, при уніфікованому керівництві, працюючи в межах єдинодозволеного творчого методу, в одній академічній манері історія українського мистецва 1930-х років представляє нам стільки яскравих творчих особистостей, чиї твори доносять до нас емоційний образ епохи, сповненої драматичних протиріч.

Примітки.

1. "Советское искусство" 20 июня 1933. №33. Цит. за вид. А. И. Морозов. К истории выставки "Художники РСФСР за 15 лет" (Ленинград-Москва, 1932—1933). Советское искусствознание. 82/1. М. 1983. С. 157.

2. Леонід Череватенко."Промовте — життя моє — і стримайте сльози…" Художиик Оксана Павленко згадує, розповідає. Щорічник Наука і культура "Україна". Випуск 21. К., 1987. С.383.

Виктор Кравец
Кандидат филологических наук. Киев.

"СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ" КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЗАКОНОМЕРНОГО "СМЕЩЕНИЯ" СТИЛЕЙ В ИСКУССТВЕ. "ПЕЩЕРНЫЙ ПРИМИТИВ".

Своеобразная концепция циклов исторического существования и "смены-вытеснения" стилей в искусстве, как известно, была предложена Ф.И.Шмитом в сочинениях 1916—1919 гг. Если в "Искусстве, его психологии, его истории, его стилистике" подведен итог исследования необходимых "смен-вытеснений", "смещений" и конвергенции в стилистике искусства, то в трудах, посвященных древнему искусству Руси достигнуто понимание исключительного разнообразия источников, образов и приемов, накапливающихся в художественной культуре.

Пожалуй, занятия "законами истории" и создание пролегомен к всеобщей истории искусств позволили Шмиту не только ощутить, но показать с математической точностью главные особенности такой стадии существования художественной культуры, которая была определена как период "отмирания искусства". Пример харьковского профессора (а в последствии ВУАНовского академика) тем более интересен, что сходные суждения о конце искусства можно обнаружить в теоретических построениях самих художников, начиная с эпохи, предшествовавшей 1-ой мировой войне. Искусство великих охотников палеолита, признанная только с начала XX-го века дилювиальная древность изобразительной деятельности неоантропа, наконец, ситуация бесконечного спора о направлениях в искусстве требовали построения таких концепций, что учли бы явление архаического реализма, прояснили бы постулируемую равновеликость Альтамиры и Сикстинской капеллы. Отсюда — обилие циклистских теорий, в т.ч., — шмитовой. В своих "Законах истории" Федор Шмит не только дал очерк "древнего реализма", но и выявил его связь с социальной сферой, позицией власти.

Воспроизведение архаических моделей взаимодействия изобразительного искусства и власти в предельной полноте осознано Хлебниковым в его "законе качелей". В развитие хлебниковской историософии в 20—30-е гг.XX-го века возникают социально-эстетические построения Осипа Мандельштама, нашедшие воплощение в трактатах о "гуманизме" (становым хребтом для всего корпуса философских текстов поэта стал "Разговор о Данте"). Статья Мандельштама "Гуманизм и современность" была издана Алексеем Толстым в Берлине в 1923 году и представляла собой результат философских упражнений по теме "искусство и власть". Мандельштам представляет нынешнюю эпоху как воспроизведение архаических действ, имеющих целью утвердить безусловную власть правителя над подданными. Большевистское искусство опирается отнюдь не на средневековую мистерию, но на комплекс представлений императорского и республиканского Рима, на sacra publica, включая триумфальные действа, сооружение трофеев, род военных парадов. Мандельштам говорил о тяжести, "отяжелении крови" века двадцатого, об антигуманизме в самой крови столетия: " в жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может египетской и ассирийской". Этот "ассирийский и египетский" реализм порождает, по Мандельштаму, род апокалиптической саранчи, давящих все и вся неподъемно-крылатых быков, наконец, "пустячок пирамид". Очевидно, поэт видит в действах типа "исторических праздников" Луначарского-Рабиновича, в торжестве монументального панегирика власти только циклическое воспроизведение "отдаленного" опыта, укорененного в дюнах восточных империй. "Огромный и жестоковыйный" наш век предчувствуется незаконнорожденным наследником века избытого как погружение в небытие, первобытное боготворение власти, войны, грубой силы парада и казни. Парадный реализм большевистского изобразительного искусства, таким образом, воспринимается как дегуманизация искусства. В "Четвертой прозе", в годы истребления и унижения неугодных режиму "свободных художников" Мандельштам требует "памятников для Зощенко" именно потому, что искусство режима достойно только сатиры, заклятия смехом. Сознавая себя выброшенным из эпохи панегиризма и аллилуйства, Мандельштам говорит: "мой труд, в чем бы он ни выражался, воспринимается как озорство, как беззаконие, как случайность."

Изобразительное искусство, обслуживавшее тоталитаризм, выродилось в панегирический портрет власти, родственный, прямо восходящий к имперским пантеонам (dii peregrini), египетским и месопотамским канонам "стояния на побежденных" и казни поверженных. Жест "овладения миром", этот ритуал Marcipatio запечатлен на бесчисленных плитах и стелах, полотнах соцреализма. Но весь этот комплекс верноподданнических, монументальных "пустячков",— есть пирамиды, "Воронежских тетрадей", в конечном же счете — раскрашенные саркофаги, полные тлена, пустые, как власть преходящих владык.

Еще в 10-х гг. тяжелокровного века "харьковский Шпенглер" в своей теории "смещения" и конвергенции стилей в искусстве видел начало работы над общей концепцией циклического воспроизведения противоположных модусов художественной культуры. Соцреализм — сеть пещерный примитивизм, равно далекий от Альтамиры и от Сикстинской капеллы. Шмит (по-своему) и предвидел "смерть искусства" в холуйском служении власти.

Володимир Личковах
Доктор філософії. Чернігів.

НЕОКЛАСИЦИЗМ ТА УТОПІЗМ СОЦРЕАЛІЗМУ: МІФИ ПРО МІФ

В історії світового мистецтва соцреалізм знаходиться у спектрі "аполонівського" начала і займає, за типологією В. Халіпова, місце у лінії класика — "темні віки" — Ренесанс — класицизм — реалізм —постмодернізм.[1] Яким би спірним не здавалось це уявлення, в будь-якому разі соцреалізм не стоять, звичайно, у "діонісійському" ряді з його рухом від архаїки до романтизму з модернізмом.

Навпаки, деякі дослідники вважають, що соцреализм сам народжується з духу російського авангарду, з одного боку, — як певна антитеза, а з іншого, — як своєрдний "поставангард" або неореалізм. Таку точку зору неодноразово висловлює Б. Гройс, вбачаючи в "класичному" соцреалізмі, так би мовити, "alter ego" російського "історичного" авангарду, яке випливає з трансформованих традицій того ж руського космізму, символізму, модерну, мистецтва "срібного віку" в Росії взагалі.

Інші дослідники, розвиваючи авангардистську ідею про єдність мистецтва і життя, про "естетизацію" соціального буття і "панестетизм" майбутньої культури, говорять про соцреалізм як "залізну гармонію", що і кристалізується, мабуть, із "залізного потоку". Сама соціалістична держава епохи "Великого Синтезу" і "стилю Тріумф" сприймається як тотальний твір мистецтва (Х. Гюнтер), котрий спирається на сталінській міф про "повну і остаточну Перемогу" і про "Велику сім'ю". Звідси і "Ранок нашої Батьківщини" Шурпіна, де постать Вождя набуває міфологічного вигляду з новими тотемами електробашт, до того ж і з фаллічними натяками. Архетипи сталінської міфології перетворюють "соціалістичний реалізм" радше у "соціалістичний утопізм", набирають ідеалізованого, дидактичного, класицистського характеру.

У зв'язку з цим і постав розуміння соцреалізму як "неокласицизму", що в архітектурі, образотворчому мистецтві, музиці, літературі, театрі, кінематографі наслідує й переломлює крізь призму "номенклатурно-соціалістичної" ідеології провідні принципи й пластичні форми класицистського стилю. Наслідування і навіть зовнішнє повторення канонів в техніці високого академізму стає можливим, виходячи із внутрішньої спорідненості або ж просто і гомологічності епохи класицизму і соціалістичного реалізму. Вона грунтується на ідеї абсолютизму, чи то у французькій монархії 17 століття, чи то у сталінській бюрократичний державі в Росії 30-х років 20 століття. Абсолютизм генерує класицизм з такою ж закономірністю, як бджола виліплює віск. Монархічна (імперська, тоталітарна) свідомість вибудовує "щільники", "казарми", "бокси" не тільки для пересічних громадян, але й для високочолих митців.

Починається це будівництво з ідеології, з теоретичного обгрунтування державних інтересів в галузі культури і мистецтва. В цьому сенсі першим європейським ідеологом на терені гуманістики, таким собі "античним Ждановим" був уже Платон. Він висуває тогочасний "принцип партійності" мистецтва, говорячи, наприклад, про державницьке значення музики й хороводів, про вигнання з "ідеальної держави" тих митців, котрі не прославляють богів (вождів) і не виховують молодь (в очевидь, "врахував" трагічні помилки Сократа).

До речі, мисці аж ніяк не вписуються і в платонівську соціально-кастову систему "філософів", "воїнів" та "ремісників". Наближаються хіба що до "рабів", хоча за статусом вони — щось посереднє між "філософами" та "ремісниками" (як той же славетний мудрець і скульптор Сократ, який, до слова, сам себе називав "оводом" — тобто далеко не "бджолою" і навіть не "осою" або "шершнем"). Ідеологічною "бджолою" був власне Платон, і він конструює фактично першу утопічну модель соціальності, в якій мистецтво — лише "тінь тіні", "копія копії", або по-нашому "міф про міф". Чим не принцип "правдивого відтворення типових характерів у типових обставинах"?!

Візантійська естетика також виробляє жорсткий канон творчості, підпорядковуючи іконографію тим самим (нео)платонівським ідеям — ейдосам. Благо переосмислюється як Благодать, платонівська акселогічна тріада набуває абсолютних вимірів сакральної "трійці". Художня творчість базується на архетипах, на тих "першообразах", які стають візуалізованими ейдосами — творчими схемами "абсолютного твірення", що дорівнює теургії. Всі ці категорії візантійського художнього мислення майже автентично відтворюються в естетиці соцреалізму, надаючи їй своєрідного "візантизму", — не в бойчуківському, а в ждановському сенсі.

З Візантії береться не стільки стилістика, скільки поетика, не стільки символізм, скільки канонічність, архетиповість, "теургія". Наприклад, вже доведено, що в живописі соцреалізму, як і в візантійській іконографії, "жест повністю заміщує слово" і позначає "посилання Слова у світ".[2]

Перетворений у соцреалізмі візантийський стиль набуває характеру своєрідного "соцреалістичного маньєризму" переходячи у сталінське "необароко" і "неокласицизм" на рівні теми "Вождя", "святих мучеників", "робітника і селянки", породжуючи відтак нові архетипи- кенотипи. До того ж додається суто візантійська парадність, пишність, театральність, видовищність, "Візантизм" переймається за ідеологічними та формально-естетичними принципами, і перш за все, "вертикалізму" ("вождь — масса") і "символізму" (навіть у "чистому" реалізмі парадних портретів і парадних сцен "общинного" життя). Християнство дивним чином трансформується в "неорелігію" і на рівні естетики: з'являється "Сталін-Еммануїл" (добрий пастор), "апостоли-ходоки", "янголи щасливого дитинства". З такою ж необхідністю виникають нові "отці церкви", "вчителі церкви", нові "ченці-послушники", новий "ісіхазм" ("Держи язык за зубами!", "Болтун — находка для шпиона!"). "Житіє" стає "життям", розвивається "апокрифічна" та "агіографічна" література і візуальне мистецтво. Будівництво соціалізму "по всему фронту" сприймається як справжня "теургія" (згодом "котлован"), але закінчується тією самою "Вавілонською Вежею". Між Священною та Земною історією майже все збігається за формою, за зовнішніми атрибутами релігійно-утопічної, міфологічної свідомості.

З естетики класицизму соцреалізм переймає вже не тільки формально-атрибутивні і міфологічно-архетипні структури, але й самий дух відтворення класичних ідеалів. Гомологічно з поетикою Нікола Буало утверджуються принципи партійного мистецтва і партійної літератури. У Франції 17 століття головним ідеологом "партійності", головним "цензором" і головним фундатором перших "творчих спілок" можна вважати славнозвісного кардинала Ришельє. За часів Людовіка XIV з його ідеями пов'язані "ждановські" функції в галузі культури, літератури і мистецтва.

Ідея керівництва "гуманітарною сферою", організації й контролю творчої діяльності спиралася на абсолют раціональності в монархічній державі, на

ірраціональний культ нормативності, що доходила до "геометризму" в апріорних засадах творчості. Геометрично-поетичні принципи Н. Буало відтворювали радше ситуацію абсолютизму, аніж античності, бо просякнуті духом "наслідування взірців" і моралізаторства, а не пошуком ейдосів. Відтак естетика соцреалізму, як і поетика класицизму — це культурософія відтворення, а не творення, мімезиса, а не поезиса. Це не стільки "теософія теургії", скільки ідеологія мистецької діяльності, "правила гри" для "трудової інтелігенції", для худ. і літ. працівників.

Увесь всесвіт перетворюється в "майстерню", а боги — в "майстрів часу" (І. Кочерга). Сакральне "да будет...!" звучить вже в інтонаціях "Время, вперед!". По недобудованій Вавилонській вежі люди підіймаються "все выше, выше и выше", але вже замість серця в них—"пламенный мотор". Геометризм класицистського мислення перейшов у механіцизм, а згодом — у техніцизм, що дивовижно-міфологічно оформлюється в пан-футуризмі і пан-естетизмі грандіозної соціалістичної утопії, що стала "явью", подібно до того, як "сказка — былью".

Правила-принципи і норми-канони залишились і в сталінському неокласицизмі, набувши форми ідеологем або міфологем.

1. Раціоналізм і нормативність перейшли у партійність, класовість і народність. Мистецтво повинно було бути не тільки доступним, але й зрозумілим для мас, воно повинно було служити народові. З'явилася формула образотворчості "соціалістичної за змістом, національної за формою, інтернаціональної за духом". Це парадоксально поєднало раціоналізм з (нео)міфологізмом, а нормативність — з дидактизмом, політичним пуризмом, ригористичним "мораліте".

2. Наслідування античних взірців зберігло майже первісне значення, зміщуючи смислові акценти на давньоримську образність, на візуально-пластичне відтворення імператорської гігантоманії, парадності і холодної ("сталевої") тілесності. Взірковим для наслідування стає і "російський антик"— класицистські образи петровської та катерининської епохи, К. Брюллова і Ф. Бруні, "критичний реалізм" передвижників і "Могучої кучки", "катакомбне мистецтво" апостолів і перших мучеників пролетарського мистецтва. Традиційний російський класицизм і академічний реалізм органічно переходить через фундаторів соцреалізму в сталінський неокласицизм. Парадоксально, але ж факт! "Пролеткульт" (лівий авангард) перериває традицію, соцреалізм традицію поновлює, точніше, відтворює.

3. Наслідування "прегарній природі" набуло статуса парадигмальності через відтворення взірців пейзажу передвижництва і "салонного" мистецтва, через "пейзажну лірику" і "ліричні відступи" у прозових творах. Вибудовується новий, ідеальний пейзаж, "яким він має бути за нашим уявленням про нього". З'являється неокласицистська тема індустріального й урбаністичного пейзажу, а надто, конструюється "соціалістичний ландшафт", освячений заводськими трубами і лінією електромереж, новобудами і плотинами гідроелекростанцій, радянськими "хмарочосами" і станціями метрополітену, димами і гудками "великого міста". Вже сама архітектоніка, конструктівістські форми та інтер'єри сталінської архітектури (реконструкція Москви, мармуровий метрополітен, павільйони ВДНХ) стають новою відеосферою, "мірандою" соціалізму.

4. На тлі виробничого пейзажу і "общинного" інтер'єру виникає соцреалістичний типовий образ-герой і проста людина водночас, романтик і реаліст, відданий "спільній справі" и щирий сім'янин. "Типовий характер у типових

обставинах" набуває суто класицистського вигляду, коли композиція, жестикуляція, міміка, вираз очей передають дух "синтетичного світовідчуття", властивого великим епохам становлення "сильної влади" з "залізною рукою". Більш за те, ідеологема (міфологема) Героя набирає персоніфікованого уявлення в образі Вождя-напівбога і "самого человечного человека". Якщо не зовнішньо, то внутрішньо (морально-духовно) основний типаж соцреалізму вбирається в класицистські шати, стає носієм "фізичної досконалості духовного богатства і моральної чистоти". Часто-густо культурний агент соцреалізму стоїть на позициях майже античного стоїцизму, своєрідного неопротестанського ригоризму, пуризму та квієтизму. Він — плакатний носій класових чеснот.

5. Славетне правило "трьох єдностей" розповсюджується на (нео)міфологічне розуміння часопростору і життєдіяльності взагалі. Соцреалістичний хронотоп вбирає до себе всі виміри, стає універсальним, майже космічним. Час з прискоренням, як той паровоз, невпинно рухається "вперед", виникає парадигма "світлого майбутнього", з позицій ідеала якого оцінюється й освітлюється історія та сьогодення, Простір розширюється до всесвітності "інтернаціоналу", охоплюючи буття не тільки "от Москвы до самых до окраин, с Южных гор до Северных морей", але й до відчуття космізму, космічної грандіозності перетворення світу, соціалістичної есхатології ("на пыльных тропинках далеких планет останутся наши следы"). Феноменологічний вимір тілесності пов'язується з принципом активізму, а ідея справи, праці, служіння переважає інтимний план життя ("первым делом самолеты..."). Виконавці соціальної драми й герої міфу соц. будівництва класицистично розподіляються на добрі та злі маски — на "янголів" і "демонів", на "лицарів" та "блазнів". "Чорне" і "біле" домінує навіть у "кольоровому", ейнштейнівський "пафос" міцно тримає глядача "за комір".

Поступово морально-етичне витискує естетичне, герої стають "ходульними", класицизм перетворюється в академізм, а згодом — і в маньєризм. У соцреалізмі як неокласицизмі таким "маньєризмом" виявився і так званий "суворий стиль, надалі соцреалізм перетворювався у "фотореалізм", "соцарт", "інше" (альтернативне) мистецтво, "андерграунд". На зміну йому естетично закономірно прийшов нео-, пост-, і транс-авангард.

Отже, з культурно-історичної точки зору "поетика" соцреалізму семантично-семіотично збігається з певними ідеями античної класики (Платон і елліністична естетика стоїцизму), візантійського середньовіччя (традиції ісіхастської єдності слова і жесту в мотивах "святої співбесіди", "явлення", "предстояння", "преображення"), художньо-естетичної системи Дж. Вазарі, Л. Альберті, Н. Буало.

Говорячи про естетику соцреалізму як про своєрідний "неокласицизм" ми вкладаємо в останній термін не лише класичне значення, що переходить від Н. Буало до 30-х років 20 століття, але й (пост) сучасне розуміння нового неокласицизму як "постпостмодернізму" в дусі У. Еко, Дж. Фаулза, Фр. Тристана.[3] Парадигма соцреалізму набирає тому певної теоретичної актуальності і може слугувати логічним ланцюгом в осмисленні історії світового мистецтва і сучасних процесів в українському "світі мистецтва".

У проекті естетики універсалізму, який займав місце тупікового постмодернізму, новий неокласицизм надає можливий ментально-естетичний простір і елементам соцреалізму (соцутопізму). Зрозуміло, це будуть не ідеологічні, чи то "класово-політичні" сюжети, а утопічні мотиви "місця, якого немає" які вже сьогодні набувають іконосферної реальності у віртуальному мистецтві в неоміфології кібернетичного простору.

Розуміння соцреалізму як неокласицизму дозволяє перекинути місток між минулим і майбутнім, здійснити реконструкцію, або краще, деконструкцію старих і сучасних міфів про міф, яким завжди був соцреалізм, зважаючи на його утопічний характер не тільки як ідеально-образної системи, але і як "правдивого відтворення" Утопії Великого Будівництва.

Примітки.

1. Див.: Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностранная литература. — 1994. №1. С. 237.

2. Сауленко Л. Жест и слово: об исторической продуктивности одного принципа византийской иконописи в искусстве XX века. //Духовна спадщина Київської Русі: Вип. ІІ. Одеса. 1997. С. 68.

3. Див.: Покальчук Ю. Постпостмодерністський роман у французькій літературі, або неокласицизм творчост1 Фридерика Тристана //Всесвіт. 1995. № 1. С. 161.

Борис Лобановский

Историк искусства. Киев.

"МНОГОСПОРНОЕ СЛОВО"

Это определение Парменида. Без древних греков не обойтись и при обсуждении такого явления недавней современности, как социалистический реализм. Сейчас многие теоретики и художники вспоминая собственную практику советской поры, готовы доказать, что "прогрессивный метод" был лишь декларацией руководящих органов, а на самом деле был реализм, искажаемый в некоторых случаях идеологическими претензиями сверху. Хотя на самом деле социалистическая идеология, даже в отрицательном выражении, была заложена в структуру дискурса этого длительного периода. Рассматривать всесторонне "многоспорную" проблему мы еще не можем. Ее разработка только начинается в крайне сложных условиях, а наше время ограничено.

Поэтому коснемся лишь некоторых вопросов. Почему после крушения своей материальной идеологической основы социалистический реализм начинает вызывать интерес как одно из заметных направлений искусства XX века? Вызвано ли такое явление обычной, временной сменой "товарного ассртимента" мирового художественного рынка, стремлением поближе разглядеть недавнего противника или ностальгией западноевропейского и североамериканского среднего класса по устойчивым ценностям видимого, ощутимого, телесного мира, отринутым современной философией и эстетикой? Нельзя не согластъся с тем, что идеи "господства культурного бессознательного", подкрепленные "теоретическим антигуманнизмом", пропагандой "позитивности шизофрении", "сексуализации мышления" и другими перлами философского постструктурализма и постмодернизма, не способствуют ощущению даже минимального уюта в неустойчивом человеческом мире. Мы не собираемся критиковать все подобные теории, прорывающие тонкую оболочку рационально-утопического гуманизма. Но встреча с ними лицом к лицу далеко не комфортна для психики среднего обывателя.

Духовная и художественная культура социалистического реализма на этом зыбком фоне не может не вызвать к себе пристального внимания. Оптимистическая мифология советской империи, воплощенная в нем, выступает в качестве оппозиции по отношению к взглядам сквозь призму советского ГУЛАГа на "империю зла" или "Верхнюю Вольту с ракетами".

Крушение социалистического реализма, как "единственно прогрессивного метода в искусстве", размыло четкие установки для его восприятия. Бывший "король" оказался голым, выставив свои члены для всеобщего критического обозрения. Где-то он довольно хилый и не сильно умытый, но лишившись сана, показывает свое "человеческое лицо". И действительно, в этом социалистическому реализму трудно отказать. Без какой-либо натяжки, подтасовки фактов мы можем откровенно сказать, что даже в его пропагандистские намерения не входило ничего плохого с общечеловеческой точки зрения. Он настолько чист от грехов, что в его постулируемую реальность трудно поверить. И все же значительная доля реальности в нем есть. Она живое тело социалистического мифа. Независимый взгляд со стороны делает направление в искуссстве и более интересным и содержательным. По существу в круг его социалистического оптимизма входило и искусство его формальных противников, во всяком случае многих. Как старейший историк искусства советского прериода и как один из старейших представителей формальной

оппозиции украинского андеграунда 1960-х годов, я могу это отметить с достаточной долей уверенности. Социалистический реализм создавал и трамплин для отталкивания и преодоления его идеологических постулатов. Клястся в верности его принципам в откровенной беседе было не очень модно. Этим болели только наивные социалистические реалисты академического плана, а в большей мере представители так называемого самодеятельного искусства, свидетельствуя о широком интересе к господствующему художественному методу как действительному визуальному воплощению усредненного народного сознания. Только отчасти развитие искусства социалистического реализма можно объяснить навязыванием сверху или даже вкусами Сталина. Последние во многом отражали народные интресы, хотя и с некоторым эмоционально окрашенным "кавказским акцентом" (скифским?!).

Перелом начала 1930-х годов к социалистическому реализму чрезвычайно важен для социологического и культурологического исследования эпохи.

И в этом трудно переоценить значение работы сотрудников Национального художественного музея в подготовке выставки "репрессированных полотен" из бывшего специального фонда. Целый период искусства советской Украины открылся в своей полноте, не ограниченный избранными работами мастеров авангарда или бойчукистов. Последие течения более органично вошли в общую картину. Многие из полотен 1920-х годов привлекают нас как наивный и сильный примитив искусства пролетарского периода большевизма. В нем воплощен "классовый энтузиазм" грандиозной утопии революционной интеллигенции, которая очень мало обращала внимание на подлинные желания, возводимого ею на железобетонный пьедестал, рабочего класса. Правда, среди творцов направления были и недавние рабочие и красноармейцы, подчинившие свою мысль и страсть жесткой аскетической утопии.

Ее наиболее откровенным, ярким и даже жестоким памятником можно считать "поэзию рабочего удара" поэта и организатора Алексея Гастева, прошедшего полный путь от профессионального революционера, поэта-пролетарского идеолога, организатора советской промышленности до жертвы сталинских репрессий 1938 года. В харьковский период своей деятельности А. Гастев оказал сильное влияние на искусство советской Украины 1920-х годов, особенно на революционный авангард. Поэзия его полна утопического "гулаговского" энтузиазма строителей "юного счастья — свободы" "в бешенном марше сквозь насилие, ужас, смерть над безымянными могилами, залитыми бетоном. Хроника ГУЛАГа А. Солженицына — детский лепет в сравнении с яростью этих пророчеств. Это рев подневольных "трудовых армий", позднее постулированных Троцким, которые с энтузиазмом "войдут под землю и никогда не выйдут". Народу навязывалась классовая беспощадная жертвенность. И дух этой поэзии явно ощутим во многих репрессированных полотнах, хотя они дети репрессивного сознания, тоталитарной мечты-утопии. Для нас такие вещи пугающе привлекательны. Но не для класса, который мечтал о ванне и приличном жилище. Так ли уж уютно чувствовали себя художники, создававшие полотна-плакаты в наивно-примитивной, но выразительной манере, воплощая идею "классовой толпы", поглощающей личность до физического конца:

"О — много погибнет… умрут без числа…
Но я знаю, уверен: скуют, опояшут
Вселенную быстрыми, сильными
Рельсами воли".

А.Гастев "Рельсы" (1913)

Это пророческий апофеоз всеобщего коммунистического революционного ГУЛАГа.

Владимир Ленин в поэтическом выражении своей деятельности был дадаист. Ранний сюрреализм проглядывал в идее перманентной революции и трудовых армий Льва Троцкого. Именно оттуда и раздавались гимны — "гвоздей, выработанных из людей".

Развитой сюрреализм Сталина, напоминающий полотна Сальвадора Дали, связан с лотерейным отделением ГУЛАГа от жизни всего общества. Гулаговская доля разыгрывалась среди всех его членов, процесс сюрреалистической ковки гвоздей из непрочного "мозгового материала" страны и заложил пустоты для крушения режима. Таким образом, в период выработки теории социалистического реализма закладывалось и сюрреалистическое его основание. Можно говорить и о "трех источниках, трех составных частях" (В. Ленин) социалистического реализма. Виртуальное бытие советского общества со всей его восстанавливающейся иерархией на краю бездны. На перманентно обваливающейся кромке мечтаемого благополучия.

Если первой составной частью социалистчиеского реализма был ленинский план "монументальной пропаганды" — фанерно-плоский, то во второй части он был разработан аванградом, когда "наступила пора тщательной обработки человека" (А. Гастев). Идея "инженерии" вошла в прогрессивный метод, но "инженер" на самом деле был один — "кремлевский горец", а остальным мастерам предоставлялось академическая правдоподобная обработка визуальных моделей. Вот старый академизм, освеженный долей сецессии, и стал третьей составной частью — телом социалистического реализма. Создатели первых двух частей за ненадобностью уже были убраны в тот самый ГУЛАГ или бетонированные в гастевском эпосе могилы. Такова общая схема процесса. С различных точек зрения она выглядит по разному, но сущность ее — одна.

Это история, которую допустили к реализации самым демократическим путем. Большинство жертв коммунистического режима вложили свои камни в его основание. И все же это с трудом поддается какой-то рациональной оценке. Например, писатель Михаил Пришвин в дневниках 1939 года отмечал переход "от класса к народу", и что Сталин первый заговорил "о счастье и о Родине". Наличие внутренних врагов для М.Пришвина не миф. И в лице А.Гастева — пролетарского поэта и формалиста он готов бы был увидеть врага, хотя о А. Гастеве, пожалуй, и не знал.

Поворот к социалистическому реализму, для М. Пришвина, — "гуманность, красота, возрождение"… И все это отдано рабочему классу, а сам "рабочий класс до того стал бездельничать, пьянствовать, что приходится создавать для него каторжный режим", т.е. всенародный, а не классовый ГУЛАГ приходится создавая с самыми лучшими гуманистическими целями (!?). Такова позиция старого интеллигента, ствшего лучшим советским интеллигентом. Социалистический реализм творческая интеллигенция восприняла как отход от формального классового пролетарского утопизма — обращение к природе, реальному человеку, классическим ценностям. К иерархии этих ценностей, в которой художник от рабочего производственника поднялся до инженера, Этот процесс следует представить во всей его противоречивости. Позднее уже наметилось коренное расхождение между истинным гуманистическим "социалистическим" реализмом и его высушенной бездушной бюрократической маской. И это тоже процессы и парадоксы, которые нельзя упрощать в исследовании.

Теперь хочется добавить несколько слов по поводу коллекции, представленной в книге "Реализм и социалистический реализм в украинской живописи советского периода." Когда писалась моя статья, коллекция еще формировалась и не выстроилась в "стальную шеренгу". Развернутая в альбомной части книги, она заговорила. Даже случайное сочетание произведений в алфавитном порядке оказалось неожиданно острым. Котрасты выразительны. Это яркий образец советского украинского социализма с "человеским лицом" — не очень умытым, пропахшим потом, смешанным с угольной пылью, но исполненным оптимистической веры в отдельную квартиру с теплой ванной. Скромным требованиям советского восточного украинца, умевшего радоваться каждому проблеску солнечных лучей и небольшой кучке сахарной свеклы, выкопанной собственными руками. Масса героизма, оптимизма и нехитрой правды жизни. Необычайно поучительный видеоряд. Многие новые имена входят прочно в искусствоведческий обиход. А самые наивные вещи подчас оказываются самыми яркими. Получается общая картина, дающая возможность всесторонне изучать менталитет общества советского периода Не следует забывать, что украинский социалистический реализм для советского начальства был всегда "самым прогрессивным". Сейчас об этом не очень любят говорить. Но коллекция полотен интересна еще и потому, что собранные вещи находились на грани официального признания. Многие из них где-то в глубине не вполне ортодоксальны. Чуть-чуть еретизма из-за наивной веры в светлое будущее. По объему коллекция — целый музей. Но по содержанию отличающаяся от сугубо официальных собраний — более откровенная. И это ее несомненное достоинство для международного озвучивания украинского социалистического реализма и социалистического реализма вообще.

Но у "Коллекции" и "Эксперимента" есть еще второй смысл, отвечающий постмодерну и как бы заглядывающий в виртуальную эпоху новомодерна. Контрасты и разные группировки полотен могут по-своему прочитываться, создавая узлы необычных визуальных структур. Их завершает игровой ансамбль из семи непохожих "Манийчуков", некая рота виртуальных "президентов" несуществующих организаций. Живописная "клоунада", выполненная на самом высоком уровне. Последняя улыбка соцреализма и нагловатая ухмылка постмодерна, завершающая проект, придающая цельность и законченость замыслу.

Александр Лопухов
Народный художник Украины. Киев.

О РЕАЛИЗМЕ И СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ.

"Социалистический реализм" — это очень емкое понятие. Для меня он воплощает одно понятие — реализм, правдивое отражение окружающей действительности. Я не приемлю всякие "измы" в искусстве. Во главе угла я считаю — мастерство, в которое входят следующие понятия: умелый, классический рисунок, живописность и их баланс. Стремление к бытописанию живой модели присуще известной украинской художнице Татьяне Яблонской. Примером могут служить такие ее картины как "Хлеб" (1950), "Перед стартом" (1947), в которых ощущается даже какая-то приподнятость, возвышенность бытописания, обобщестленность изображенного события. Характерно это и для полотен Георгия Мелихова "Молодой Тарас Шевченко в мастерской К.П.Брюллова"(1947), Виктора Пузырькова "Черноморцы" (1947), и других художников этого периода. Выбор тематики у всех художников в советское время был самостоятельным, его никто не навязывал. Может быть иногда тематику подсказывала сама жизнь, актуальные на то время темы. Я, например, был приверженцем историко-революционной картины и написал в те годы такие полотна, как "В Петроград. В.И.Ленин" (1955), "Арест Временного Правительства" (1955—1957). В этих полотнах меня интересовал не только сюжет. Большое внимание я уделял живписным средствам, в частности колориту: пытался показать драматизм события, что подчеркивалось светом и тенью. Было желание придать этим картинам рембрандтовские черты. Когда писал их, то изучил много литературного и исторического материала. Для этого специально ездил в Ленинград и работал в бибилиотеке им. Салтыкова-Щедрина, где изучал и архивные материалы. Большое внимание уделил и типажу в картинах, выполнив много набросков с натуры. Например, для образова матроса с наганом в картине "Арест Временного Правительства" (1955—1957) нашел типаж на Лукьяновке в Киеве и оказался прав. В беседе с моделью я узнал, что он служит охранником Лукьяновской тюрьмы.

В 1970—1980-е годы я обратился к тематике, связанной с историей Украины и написал картину "Вольница" (1978—1979), где отобразил свободолюбие своего народа. С натуры было написано 96 персонажей, зарисованных и отобранных преимущественно на Сенном рынке в Киеве: дирекция Киевского театра оперы и балета предоставила в мое распоряжение костюмы опер "Тарас Бульба" и "Запорожец за Дунаем", что помогло воссоздать колорит эпохи. Хотелось, чтобы моя картина достигла уровня полотен великих Репина и Сурикова. Что получилось — судить зрителю.

Мне близко все национальное, но я не приемлю национализм ни в каких его проявлениях. Поэтому и в своих картинах стремлюсь к этому.

Не воспринимаю украинскую школу 1920—1930-х годов, так как тогда, на мой взгляд, не давалось настоящей академической подготовки в рисунке и живописи. Работы этого периода какие-то холодные, безжизненные, мало интересные по колориту.

Возрождение нашей украинской школы произошло после Великой Отечественной войны. Поколение, прошедшее через горнило войны, активно стремилось к самовыражению и это ему удалось в полной мере, о чем свидетельствуют и высокие награды, которые эти художники получили за свои

произведения. В настоящее время наблюдается утрата прежней живописной школы. Могу засвидетельствовать это как многолетний преподаватель Академии искусств и архитектуры Украины. Размывается понятие мастерства. Студенты изощряются в разных "измах", но чаще всего это бывает с теми, которые обладают не очень высоким талантом и этим стремятся скрыть свое неумение нормально рисовать, а рисунок — основа всего.

Будем надеятся, что украинская школа живописи сохранит свои достоинства и в дальнейшем.

На Западе увлекались всякими "измами", но сейчас постепенно возвращаются к реализму, а называется он "реализм" или "соцреализм", на мой взгляд, существенного значения не имеет.

Сергей Мамаев

Искусствовед. Киев.

О СТИЛЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

"... Направление должно быть в жизни,
и тогда оно само по себе выразится в литературе,
а ставить себе задачи — это значит делать
из искусства орудие и, стало быть, от него отказаться."
А. К. Толстой.
Из письма М. М. Стасюлевичу 17 ноября 1869 г.

Когда речь заходит о социалистическом реализме, то для начала не мешает определить, что, собственно, имеется в виду. Советская эстетическая наука настаивает на том, что социалистический реализм — это творческий метод (одно из наиболее расплывчатых и непроясненных понятий марксистской эстетики), и в определении его не идет далее несколько перефразированной т.н. "уваровской тройки": идейность — партийность — народность (ср. самодержавие — православие — народность).[1] Новым является лишь то, что соцреализм "включает в себя как составную часть революционную романтику",[2] где примечательно само разграничение "романтики" и "романтизма".

Цель подобных сумбурных формулировок понятна: это административно-эстетический компромисс, позволяющий подверстать к заданной идеологической схеме любое заметное явление искусства от Лактионова до Сарьяна и от Шаронова до Петрицкого. За бортом оказываются лишь нефигуративные течения. в которых при всем старании народность обнаружить трудно.[3] Работа эстетической мысли направлена в данном случае не на поиск истины, а на придание внешнего благообразия громоздким и эклектичным , но официально утвержденным построениям.[4]

Не случайно, когда в 60-е годы некоторые искусствоведы (в частности — Н. А. Дмитриева) стали высказывать мнение, что социалистический реализм все более демонстрирует признаки стиля, официозная эстетика яростно против этого ополчилась.[5] И когда М. А. Лифшиц попытался с марксистских позиций добиться хотя бы элементарной корректности в суждениях,[6] его не поддержали не только либералы, но и официальные круги: искушенные ученики академика М. Б. Митина сразу почувствовали в этих робких попытках посягательство на краеугольный камень всей эстетической системы соцреализма — лицемерие.

Если же говорить о социалистическом реализме как о стиле. то мне видится в нем сходство скорее с художественными принципами барокко, что я и попытаюсь в общих чертах показать (заметив попутно, что с авторами, сближающими барокко и романтизм, категорически не согласен[7]).

Парадокс любого произведения искусства, особенно искусства изобразительного, "миметического" заключается в том, что теоретик любуется в нем ясностью логической конструкции, сибарит —приятным сочетанием красок, а портной — покроем одежды, и мы не можем заявить, что кто-либо из них не прав: достоинство произведения — в гармонии его составляющих. Дискуссия о формализме возникает только тогда, когда понятия формы и содержания разделяются. и свидетельствует как раз об утрате гармонического восприятия. Ни для кого, начиная с Аристотеля, не секрет, что искусство

обладает как "семантическим" (знаковым, познавательным), так и эстетическим умонепостигаемым воздействием (хотя большинство реципиентов склонны оценивать прежде всего его знаковое содержание). В определенные эпохи, под давлением социальных обстоятельств, у художника возникает соблазн отдать всю знаковую сторону на откуп господствующей идеологии, а себе оставить лишь эстетическую: творить — "как птица поет". Я уже не раз предлагал принять в качестве точки отсчета для эпохи барокко заседание венецианского трибунала инквизиции 18 июля 1573 года, на котором П. Веронезе согласился заменить в своей картине "Пир у Симона Фарисея" фигуру собаки фигурой Марии Магдалины, а саму картину переименовать в "Пир в доме Левия".[8] Интереснее всего, что с этим легко согласился и трибунал. Поэтому когда один из ведущих украинских советских живописцев переписывает в своей хрестоматийной картине бюст Сталина на красное знамя, то можно сказать, что перекличка эпох здесь очевидна.

Искусство соцреализма и искусство барокко роднит прежде всего то, что и первое и второе — искусство "костюмированное", где под любой личиной может скрываться любое настроение, любой эмоциональный посыл. Вспомним пристрастие эпохи барокко к маскарадам, фейерверкам и "обманкам". Так и искусство соцреализма кажется иногда неким чудовищным trompe l'oeil-ем, скрывающим за собой не всегда привлекательную физиономию общества. Почему, скажем, И. И. Бродский и его последователи прибегают к фотографическому натурализму? Именно потому, что сами себе не верят. По понятиям марксистской эстетики художник не принадлежит к стилю, а пользуется им для выражения того или иного "содержания".[9] Отсюда и прагматическая (от греч. — pragmatiaeos — умелый, искусный) изощренность, "мастеровитость", снова-таки роднящая искусство барокко и соцреализма (вот почему слышные теперь отовсюду призывы к "профессионализму" как панацее от всех бед представляются мне наивными — чем в пустыне может помочь профессиональный рыболов?!.

Проецирование политических категорий на эстетику создало такую ситуацию, когда для нашего искусствоведения явления одного порядка оказывались по разные стороны красных баррикад: Пикассо считался хорошим художником, потому что нарисовал голубя мира, а Брак — плохим, потому что фамилия говорила сама за себя. На этой почве возникает явление, которое я назвал бы непредвиденным комическим эффектом. Попробуйте понять, почему теперь, узнав столько обо всех ужасах минувшей эпохи, мы не можем без улыбки смотреть на такие производствения, как "За великий русский народ" М. И. Хмелько или "Советские руководители у постели больного Горького" В. П. Ефанова — только ли из-за сходства последнего с грезовской "Семьей паралитика"? Дело в том, что деспотические системы типа советской представляют собой иерархию, которая замыкается сама на себе.[10] Т.е. Федору Бруни, например, было ясно, что над ним есть Гвидо Рени, над тем — Рафаэль, над ним — Св. Лука и — выше — Господь Бог. Здесь же нам предлагается представить себе вдохновенного импровизатора, у которого за спиной организованный пролетариат, а сверху — коммунистическая партия ,во главе с Политбюро и лично товарищем Имярек. Вечно борющееся с формализмом советское искусство само оказывается до мозга костей формалистическим ибо под лозунгом "усвоения высших достижений прошлого" призывает к механическому манипулированию чужими выстраданными ценностями.

Наше искусствоведение 1960—80-х годов старательно создавало образ художника как существа не от мира сего — этакий гибрид певчей птицы и

подопытного кролика. Образ в значительной степени мифологический; хорош кролик, постоянно норовящий надуть своего удава. Иногда, особенно слушая наиболее яростных обличителей системы, хочется спросить: "Скажите пожалуйста, а где брат ваш Авель?". Стоит еще раз вспомнить "нашего земляка" А. К. Толстого, негодовавшего "не столько от мысли, что мог существовать Иоанн IV, сколько от той. что могло существовать такое общество, которое смотрело на него без негодования".[11] Но безответственность мстит сама за себя . Применение постороннего критерия приводит к разрушению любой сферы — от искусства до ядерной энергетики. За дутой монументальностью следует полный разброд, так как люди, даже искренне верящие в то, что думают одинаково, на самом деле думают по-разному и только отучаются формулировать свои мысли. Образные штампы перестают что-либо значить, потому что обозначают все сразу. Каждый выстраивает в глубине сознания свой собственный малометражный воздушный замок и в разреженной атмосфере наступившей вседозволенности эти причудливые создания виртуальной архитектуры носятся из стороны в сторону, то и дело сталкиваясь и рассыпаясь на осколки.

И тут мы, наконец, начинаем понимать, что "плохой" эпохи в искусстве не было, как и не бывает их вообще. Бывают ложные принципы, либо ложно понятые принципы. А всякая эпоха оставляет нам свой опыт, который можно или использовать, или отвергнуть:

Туманные проходят годы
И вперемежку дышим мы
То затхлым воздухом свободы,
То вольным холодом тюрьмы.

(Георгий Иванов)

А если бы мы продолжали судить иначе, то это и было бы примером самого прямолинейного и бессмысленного социалистического реализма.

P. S. При всем своеобразии советского искусства, мне не кажется возможным оторвать его от мирового процесса. Сама психология художественного восприятия обнаруживает у нас и на Западе много сходных черт, хотя сходство это проявляется на более опосредованном уровне и, порой, в совершенно неожиданных формах. У американского концептуалиста Майкла Хейзера есть работа "Смещенная и поставленная на место масса ",[12] наибольшую ценность в которой представляет, на мой взгляд, ее название. В свое время А. Бабышкин познакомил меня с одним из описаний, приходивших в редакцию свода памятников Украины (речь идет о памятнике Ленину): "В. І. Ленін зображений у плащі та підпасці. Праву руку вождя підведено догори, трохи відведено у право та опущено вниз". Мне кажется — подобному видению может искренне позавидовать любой абсурдист.

P. P. S. Заключительная рекомендация власть имущим: покупайте произведения искусства, но не покупайте художников. В противном случае вы рискуете за реальные деньги приобрести пустое место.

Литература:

[1] См. об этом: Н. И. Козаков. Об одной идеологической формуле николаевской эпохи. // Контекст. Литературно-теоретические исследования. 1989. М. 1989.
[2] См., напр.: Словарь литературоведческих терминов. М. 1974. с. 369.
[3] ЭФрос А. М. Судьбы дореволюционных художественных течений в советской живописи. // Эфрос А. М. Мастера разных эпох. Избранные

историко-художественные и критические статьи. М. 1979.

[4] Несколько особняком стоит т.н. "советский ампир" — попытка формирования официального "большого стиля" — оставивший впечатляющий след в архитектуре и декоративном искусстве, но в иных областях неприемлемый для Советской власти именно в силу того, что называл вещи своими именами. Там же, с. 207

[5] Лармин О. В. Художественный метод и стиль. М. 1964. сс. 7, 266.

[6] Лифшиц М. А. Искусство и современный мир. Изд. 2. М. 1978, сс. 60—61, 149 и далее.

[7] См.: Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб. 1995, сс. 24, 469, а также мою рецензию на это издание: Объективность субъективного // Зоил № 3, 1997, с. 64.

[8] Мамаев С. Г. Украинское барокко как форма эстетического сознания. // Зоил. № 1. 1997. с.103.

[9] Словарь литературоведческих терминов. М. 1974. с. 375.

[10] Этот вопрос заслуживает отдельного рассмотрения, но стоит отметить, что в приобретавших характер политического доносительства "творческих" дискуссиях 1920—30-х годов власть принимает на себя роль единственного арбитра, дающего хоть какую-то надежду на справедливость.

[11] А. К. Толстой. Собрание сочинений. В 4-х томах. Т. III. М. 1964, с.161.

[12] Воспроизведена в книге: Л. Я. Рейнгардт. Современное западное искусство. Борьба идей. М. 1983, илл.201.

Юрий Манийчук

Кандидат юридических наук. Киев.

СЛОВО КОЛЛЕКЦИОНЕРА

Я не искусствовед, но многолетняя практика по созданию коллекции и реализации проекта: "Реализм и социалистический реализм в украинском искусстве советского периода", проведенная с участием художников, опытных экспертов, и теоретиков, авторов одноименной книги, позволила мне приобрести определенный опыт в этой области.

Конференция является важной вехой в развитии украинского искусствознания и оценке творческого опыта недавнего прошлого, тем более что она проводится в Национальном художественном музее в Киеве, с участием ведущих специалистов в области изучения современного искусства.

Проблемы, связанные с рассмотрением социалистического реализма далеко не однозначны, и играют важную роль не только в понимании прошлого, но и современности, и прогнозировании будущего. Это особенно касается профессиональной художественной школы.

Представляется значительным шагом вперед и рассмотрение социалистического реализма в контексте всех европейских художественных направлений XX века.

Оценка нашей работы над осуществлением проекта и книги об искусстве социалистического реализма в Украине 1930—80-х годов так же входит в круг важных вопросов поднятых на этой научной конференции.

Можно думать, что это издание и публикация коллекции представят значительный интерес как для специалистов, так и любителей современного высокопрофессионального искусства.

Ольга Петрова
Доктор філософії. Київ.

СОЦРЕАЛІЗМ У ТИПОЛОГІЧНІЙ СИСТЕМІ СТИЛІВ. ЗМІНА ПАРАДИГМИ ЧИ ЗАМІЩЕННЯ ПОНЯТЬ.

Будь-який курс естетики дозволяє усвідомити різницю між "мімесісом" (за Аристотелем) та "поесісом" (за Платоном). Мімесіс — розуміння мистецтва як віддзеркалення дійсності. Пам'ятаємо заклик Леонардо да Вінчі до художника — поставити за взірець люстро. Мімесіс, як підгрунтя класичної естетики з її рефлективністю та нормативністю, стає підмурком античного реалізму і всіх його подальших модифікацій (ренесансного, критичного реалізму, далі — імпресіонізму та... соцреалізму). В останньому "батькові" мімесісу — Аристотелю закинути звинувачення було б зухвалістю.

Від "поесіса", де фундаментальною є думка Платона про призначення мистецтва як втілювача ідей, понять, а не образів світу, походить середньовічний ідеалізм, зокрема — засади візантійського колоризму, а в XX столітті суб'єктивізм авангардизму та постмодернізму (в першу чергу — колоризм нефігуративного живопису). Тотожність історично віддалених художніх субстанцій прояснюють тексти теоретиків — прихильників платонівської концепції мистецтва. Так Климент Александрійський, пояснюючи біблійну Мойсееву заборону зображальності, писав: "Заборона дуже мудра. Законодавець хотів піднести наші уми в сфери споглядальності, а не зупиняти їх на матерії. Зображати Велич Божу у чуттєвій формі, означає лише принижувати її". Майже ту саму ідею, висловлену через багато століть після візантійців знаходимо у В. Кандинського: "Нове мистецтво в абстрактній своїй формі переходить від зображення зовнішнього до глибинної сутності життя — до духовності".

В XX столітті як естетика "мімесісу" так і "поесісу" має своїх прихильників. Та зараз йдеться лише про мистецтво відображення, Ш. Бодрійяр у типологічній системі образності пропонує цікаву класифікацію:

• Реалізм — "Відображення";
• Авангард — "Руйнація";
• Соцреалізм — "Заміщення";
• Соц-арт — "Симуляція".

Які ж саме "заміщення" відбулися в соцреалізмові? Чи став він новим стилем, як вважає дехто із критиків? Чи був насправді спадкоємцем античної та ренесансної гармонійності, як декларував?

<u>Перше заміщення.</u> Відомо, кожен стиль виникає еволюційним шляхом як результат змін людського світовідношення. Соцреалізм був нав'язаний мистецтву декларативно, шляхом насильництва. Нагадаємо деякі історичні факти. Наприкінці 20-х років А. Луначарського зміщено з посади Наркома освіти — місце посіла військова людина. Художня політика держави втілилася в Постанові ЦК ВКП(б) 23.IV.1932 р. "Про перебудову літературно-художніх організацій". 1932 р.— нарада в будинку М.Горького в Москві. Сталін в присутності письменників виголошує назву метода "соціалістичний реалізм" як походний від діалектичного матеріалізму. Не відчувши трагічної перспективи, соцреалізм вітали обдаровані митці, які були віддані ідеям соціалізму. К. Петров-Водкін підкреслював необхідність поєднати ідейність та глибину змісту з високою технікою. Саме тут можна говорити про <u>Друге заміщення</u> — вульгарну ідеологізацію мистецтва та нехтування саме художньою формою (настанови Сталіна—Жданова про домінанту

"марксистського світобачення" в мистецтві). В той час, за М. Мамардішвілі: "Форма есть некое сопряжение или напряжение, такое, что оно может держать. То, что держится, то и будет содержанием".

<u>Третє заміщення.</u> Творчу атмосферу перетворено на атмосферу конфронтації та політизованої боротьби. Нищення всього, що не вкладалося в демагогічну схему, привілеї для кон'юнктурних реалістів. Фальсифіковано засади "мімесісу". Поняття "поесісу" вилучено з художньої практики взагалі.

<u>Четверте заміщення.</u> З багатобарвності справжнього реалізму обрано лише побутову описовість та натуралізм. Решта якостей — кодифікована як формалізм. Життя в мистецтві за лозунгом: "Хто не з нами, той — проти нас". Моральність та професійна етика вилучені із життєвого обігу.

<u>П'яте заміщення.</u> Замість реалізму — радянська міфотворчість: домінування бравурного оптимізму, мистецтво як заміна дійсності, міф про щастя радянських народів, порушення принципів критичного релізму.

<u>Шоста підміна.</u> Естетичну функцію — (основну) відсунуто — передує ідеологічна та виховна (не образотворчі) функції.

Нам лишається в глибокій пошані схиляти голову з повагою перед тими художниками, які в умовах "таборного існування" (весь СРСР — зона і табір) не загубили професійної честі під тиском "репресивного реалізму". Вони, працюючи в скромних жанрах пейзажу, натюрморту, портрету, продовжили традиції класичного реалізму XVIII—XIX століть.

Соцреалізм не виробив стилю, лише — репресивний метод одержавленого мистецтва. Вся історія існування соціалізму це постійні спроби і намагання художників, особливо у 70—80-х рр. вийти з-під його неволі в неоренесансові, імпресіонізмові, фольклоризмові, декоративізмові... аж до бунтівного метафоризму молоді 80-х років.

Сергій Побожій
Кандидат мистецтвознавства. Суми.

МУЗЕЙНИЙ СОЦРЕАЛІЗМ

За відсутністю ринкової економіки у СРСР з початку 1930-х до "перебудови" середини 1980-х років єдиним замовником на твори художника, що вписувався у річище соцреалізму була держава. За допомогою досить розвинених і структурно чітко діючих механізмів у вигляді Спілки художників, Дирекції Художніх виставок, Міністерства культури та інших інституцій, які визначали ідеологічно-художній рівень художньої продукції у вигляді картин, творів декоративного мистецтва і графіки, скульптури і проходив відбір робіт які відповідали тогочасним вимогам офіційного мистецтва.

Закуплені з виставок або безпосередньо у авторів роботи розподілялися між державними художніми музеями і галереями. Таким чином, все те, що надійшло до музейних фондів у 1930—80-і роки завдяки системі державного контролю і складає зараз корпус українського мистецтва, який власне і відтворює мистецьку ситуацію того часу.

Практика передання творів до музейних установ з одного боку знімала перед музеями матеріальну проблему, а з іншого — нібито виключала музей від активного втручання у процес формування музейної колекції, враховуючи специфіку конкретного зібрання. Від музея вимагалося не тільки відстежування ситуації попадання на виставку роботи, яка відповідала певним музейним вимогам, але й особисте втручання його керівництва відносно того, щоб вона надійшла саме до їхнього музею.

Таким чином найбільш майстерно, професійно виконані тематичні картини (а саме вони складали ядро продукції соцреалізму) осіли у музейних фондах. Якась частина уходила до різноманітних громадськкх закладів, які теж виявнлиея досить активними споживачами соцреалізму (учбові заклади, лікарні, колгоспи, вокзали т.ін.).

Проте, як виявилося, у музейних фондах опинилося не так вже й багато творів, як це могло здаватися на перший погляд (принаймні живопису). Це підтверджує і динаміка надходження живописних робіт до Сумського художнього музею: у 1950-х роках — 51; 1960-х — 82; 1970-х — 82; 1980-х (до 1985 р.) — 258; всього — 473. З них надійшло: з Дирекції виставок СХ СРСР, Всесоюзного художньо-виробничого комбінату, Дирекції художніх виставок і панорам Міністерства культури СРСР, Дирекції художніх лотерей художнього фонду СРСР — 137; з Дирекції художніх виставок України — 136; з музеїв — 6; з готелів, колгоспів та інших громадських установ — 6; всього — 285. Решта творів живопису (188) була закуплена музеєм у автора або подарована. З усього масиву творів близько 14% мають розміри від 1 м 50 см до 2 м і лише 6% — від 2 метрів і більше (28).

Як правило, лише незначна їх частина експонувалася у музейних обов'язкових на той час експозиціях "радянською мистецтва". Переосмислення соцреалізму як культурологічного явища від кінця 1980-х спричинило і появу не тільки теоретичних досліджень, але й низки виставкових проектів серед яких відзначимо "Реальність і реалізм" московської приватної галереї "Ріджина" та Сумського художнього музею (під такою ж назвою) у 1994 році. Мистецький проект Ю. Манійчука "Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент." не просто доповнює низку акцій, пов'язаних з процесом осмислення феномену

соцреаліма, але є принципово новим кроком, який поєднав теорію й практику, музейний підхід та сміливість колекціонера. Його авторові вдалося не тільки "підібрати" залишки соцреалізму у царині живопису, які щасливим робом уціліли після розпаду СРСР, розгрому "соцреалізму" як творчого методу, але й віднайти такі речі від яких не відмовився б будь-який художній музей. Проект виходить за межі чистого культуртрегерства, репрезентуючи нам зразки дійсно музейного соцреалізму, а його автор-ідеолог виступає у якості й рятівника гинучіх, як виявилося, на очах залишків культури колись могутньої держави.

Виктор Пузырьков
Народный художник Украины. Киев.

МЫСЛИ ПО ПОВОДУ РЕАЛИЗМА И СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА.

I. После окончания средней школы, летом 1936 года, я поехал на экскурсию в Москву, где как раз в то время в Государственной Третьяковской галлерее экспонировалась посмерная выставка произведений И.Е.Репина. Эта выставка открыла мне многое. Знакомясь с работами великого художника, я осознал, что большой художник может не только воспроизвести на полотне красоту окружающего мира, но и показать его сущность. Я увидел, как художник раскрывает в картинах и на портретах человеческие характеры, ищет и находит в них типические черты. Возвратившись домой, я, не колеблясь, твердо решил стать профессиональным художником, следовать в своем творчестве великой правде в искусстве.

В 1938 году, будучи студентом III курса Днепропетровского художественного училища, я помогал перевозить работы собрания Днепропетровского художественного музея из дома Хренникова на проспекте Карла Маркса (бывшей ул. Екатерининской), в новое помещение на ул. Шевченко. Практически все работы музея во время перезда побывали в моих руках.

Художественному училищу были предоставлены два первых этажа в здании музея. Я почти каждый день поднимался в залы музея и вдохновлялся работами Архипова, Коровина, Малявина, Сорина, братьев Колесниковых, Панина и др.

Мне повезло с учителями. Моими педагогами были выдающиеся художники, очень разные по своей творческой манере.

В Днепропетровском художественном училище преподавали М. Н. Панин — прекрасный живописец и педагог, ученик И. Е. Репина, последователь педагогической системы П. П. Чистякова, и П. Я. Алехин — ученик И. И. Бродского.

В Киевском художественном институте моими наставниками по живописи были С. Н. Ержиковский, А. И. Фомин, В. Н. Костецкий и Ф. Г. Кричевский; рисунок вел К. Н. Елева. Во время войны я занимался в мастерской С. В. Герасимова. Дипломную работу я писал в мастерской А. А. Шовкуненко.

С благодарностью вспоминаю беседы о живописи с А. И. Фоминым, замечательным пейзажистом. Они были настолько содержательны и увлекательны, что перед выходом на диплом я стал колебаться: писать сюжетную картину или пейзаж. Мои сомнения вовремя рассеял профессор И. Н. Штильман и моей дипломной работой стала картина “Непокоренные”.

Мои профессора обучали меня не только профессиональному мастерству и правдивому видению окружающей жизни, но и очень деликатно, ненавязчиво способствовали развитию моего художественного вкуса и любви к настоящему, высокому искусству и духовной культуре.

Особенно мне импонировало творчество Ф. Г. Кричевского и С. В. Герасимова.

Когда я впервые увидел работы Ф.Г.Кричевского, они неожиданно поразили меня декоративностью и гармонией больших живописных пятен, тональным и колористическим решением.

С. В. Герасимов — чудесный, интеллигентный человек, тонкий живописец. Его пейзажам присуще, прежде всего, большое лирическое настроение, проникновенная, щемящая красота природы. Все они выполнены с тонким

вкусом и мастерством, присущим большому художнику.

В начале войны, после окончания III курса Киевского художественного института, 26 июня 1941 г., я пошел добровольцем на фронт — рядовым 3-й Бессарабской гвардейской кавалерийской дивизии им. Г. Котовского. В одном из первых боев был тяжело ранен, спас меня от смерти товарищ, позже — генерал-майор Алексей Слободенко, который вынес меня с поля боя. Потом длительное время лечился в госпиталях. В Алма-Ате случайно встретил киевского художника А. М. Черкасского. От него я узнал, что Киевский художественный институт эвакуирован в Самарканд. Директором его в то время был И.Н.Штильман. Меня восстановили в состав студентов “украинского отделения” объединенного Московского государственного художественного института.

II. Сейчас в изобразительном искусстве появились различные течения. Сам я остаюсь верен реалистической манере в живописи. Кредо моего творчества — верность жизненной правде. Я могу смириться с плюрализмом в искусстве, но, на мой взгляд, современное стилизаторство под авангард — это пустая трата времени. Ибо я воспитан на классических образцах в искусстве и считаю, что художник прежде всего должен быть подготовлен профессионально, достаточно уверенно владеть рисунком, композицией и живописью. Красоту нельзя подменить. Начиная со времен античности, все художники подчеркивали красоту человека, красоту окружающего его мира, так зачем ее уродовать? Где начинается мода — заканчивается искусство.

Я не разделяю художников на молодых и зрелых, мол, этот маэстро, а тот еще учится. Считаю, если ты закончил институт, то ты уже маэстро. В искусстве основной мерой должно быть только совершенство, которое обретается в результате долголетней практики и по мере приобретения профессионального опыта.

Я никогда не поступался своими убеждениями и художественными принципами ради официального успеха. Никогда не отказывался ни от одной из своих картин.

Мне теперь часто напоминают картину “Сталин на крейсере “Молотов”. Что ж, ее не вычеркнешь из творчества. Сегодня хорошо известны деяния Сталина, его роль в истории нашей страны. Но тогда я, вчерашний фронтовик, искренне верил в него, как и тысячи моих современников. Мы воевали с его именем на устах, отождествляя его имя с именем Родины. Эта картина родилась не просто в результате официального заказа, но и как проявление гордости за могущество великой державы, которая вынесла на своих плечах основную тяжесть страшной войны и, лишь четыре года назад, — картина была завершена в 1949 году — отпраздновала Победу. Я и сейчас считаю, что по композиции, по живописному решению это, пожалуй, одна из самых удачных моих работ.

III. Реализм — явление мировое. Начало берет в античном искусстве. Не было социалистического реализма — был реализм. Социалистический реализм — это не более чем определение реалистического метода в советском искусстве начала 1930-х — средины 1980-х годов. Были разные художники — талантливые и не очень.

Заказные работы выполняли практически всегда в любую эпоху. Все зависело от таланта, мастерства художника и его жизненной позиции.

Светлана Руссова
Кандидат филологических наук. Киев.

ИСКУССТВО И ФЕНОМЕН ГОСУДАРСТВЕННОГО МИФА ТОТАЛИТАРНОГО ОБЩЕСТВА

В силу различных обстоятельств (открытий в области науки и техники, исторических катаклизмов) — для XX века чрезвычайно актуальным становится проникновение мифологии во все сферы мировосприятия — литературу, живопись, музыку, философию. Наиболее последовательно это явление представлено в государственном мифе тоталитарного общества. Безотносительно к территории — идет ли речь о фашистской Германии или Италии, сталинской империи — в государствах такого типа можно вычленить общие структурные элементы, проистекающие из того, что феномен тоталитаризма не разложим на отдельные сферы и представляет собой ощутимую целостность, мифологизированную на всех уровнях.

Одним из главных слагаемых государственного мифа тоталитарного общества становится унификация мышления. Это проявляется в насильственной гармонизации всех сторон жизни, когда эстетическими средствами создается иллюзия гармонического единства — в градостроительстве, архитектуре, промышленности, вооружении, политике, воспитании, моде и т.д. Во взаимоотношениях мира и человека критерием ценности становятся приоритеты коллектива ("один за всех и все за одного", "коллектив всегда прав").

Следующий компонент — как следствие тотальной эстетизации — ритуализация и театрализация действительности. Вся страна —сцена, где роли четко разграничены на "розовые" (дневные) и "черные" (ночные), "винтиков государственной машины" и "отцов народов". Двойственность тоталитарного сознания допускает простое переключение тумблера: днём — герои (стахановцы, командармы, летчики, полярники), ночью — "враги народа", с ужасом прислушивающиеся к шагам на лестнице.

Театрализация жизни в тоталитарном обществе явно ощущается и в организации массовых шествий, демонстраций, празднеств — в оформлении площадей по единому плану, соответствующей музыке, костюмах массы — единого организма, лишающих их носителей признаков индивидуальности и пола ("Все в штанах, скроенных одинаково", "На службу вышли Ивановы / В своих штанах и башмаках"). Реплики участников спектакля расписаны заранее — лозунги-призывы "отцов народов" печатаются в передовицах газет, на долю "винтиков" остаётся — в нужное время поддержать диалог своим "ура".

Ещё одним важным составляющим государственного мифа тоталитаризма является монументализм как категория искусства, соответствующая величию эпохи. Любопытно сравнить поиски в России и Германии термина, наиболее адекватно выражающего суть отражения политизированным произведением жизни политизированного общества (читай: подмены художественности — идеологией) — героический, идеальный, романтический, социальный, тенденциозный, монументальный и т. д. реализм.

Монументализм, эпический размах проявляется во всех видах искусства. В литературе — возврат к жанрам романа и эпопеи (М. Горький "Жизнь Клима Самгина", М. Шолохов "Тихий Дон", А. Толстой "Хождение по мукам", Л. Леонов "Соть", романы А. Фадеева, М. Пришвина, А. Чапыгина, С. Злобина, О. Форш и мн. др.).

В музыке — на смену симфонической и камерной — приходит предпочтение жанра массовой песни (А. Александров, М. Блантер, И. Дунаевский, В. Захаров, Э. Колмановский, Б. Мокроусов) и особенно оперного искусства (С. Прокофьев "Тихий Дон", "В бурю", "Семен Котко", "Повесть о настоящем человеке", Р. Щедрин "Семья Тараса", А. Петров "Война и мир", "Декабристы", оперы Б. Яновского, О. Чишко, К. Данькевича, Б. Лятошинского, Г. Таранова, Ю. Мейтуса, М. Тица).

В кинематографе — кинофильмы о революции, гражданской и Великой Отечественной войне, славной жизни советского (вненационального, многонационального) человека: "Весёлые ребята", "Цирк", "Кубанские казаки", "Свинарка и пастух".

В живописи — жанры политического плаката (А. Апсит "Пролетарии всех стран, соединяйтесь!", Д. Моор "Ты записался добровольцем?", плакаты окон РОСТА), панно для праздничного оформления городов, батальная живопись М. Грекова ("Тачанка", "Трубачи Первой Конной Армии"), станковая живопись О. Павленко, А. Петрицкого, Ф. Кричевского и мн. др.

Однако наиболее последовательно монументализм иллюстрируется в скульптуре и архитектуре. Начало этому явлению было положено ленинским планом монументальной пропаганды (декрет от 12 апреля 1918 г.), предполагающий снятие дореволюционных памятников и перенесение их "в склады… для использования утилитарного характера" (примером такого использования может служить история обелиска, посвященного 300-летию династии Романовых, с которого были стесаны имена Романовых и их герб, а на их месте вырублены имена деятелей "международной революции"). Идеи вечности, превосходства, мощи и величия призваны были выразить обелиски Н. Андреева и А. Матвеева, запечатленные в скульптуре классовые архетипы "рабочих" и "крестьян" И. Шадра и В. Мухиной. Но, разумеется, ни один из жанров искусств как монументальная архитектура не способен во всей полноте так подавить индивидуальное и особенное, внушить почтение и страх, демонстрируя коллективное богатство, плодородие, счастье жизни. При этом желаемое выдавая за действительное — достаточно сопоставить реалии жизни (голод в Поволжье, голодомор на Украине, всеобщее обнищание) и парадную пышность московского метрополитена (арх. М. Фомин, А. Душкин), монументальную декоративность ВДНХ, гигантоманию высотных зданий (по меткому народному выражению, "семь московских университетов") застроек Киева, Москвы, Новгорода, Минска и других (арх. А. Власов, А. Добровольский, В. Елизаров, М. Парусников, К. Алабян, В. Симбирцев, Л. Руднев, С. Чернышев). Естественным результатом такого сопоставления будет мысль о компенсаторном характере этого явления.

Как и всякий другой миф, государственный миф тоталитарного общества предполагает ритуальную повторяемость, каноническую поэтику. Так, здесь регламентируется ориентированность на классицизм (в уставной нормативности и идеологической выдержанности, "нужности"). Новый "классицизм", пропагандирующий гармоническую упорядоченность, выступает как "здоровое", "нормальное" явление, несовместимое с декадентским, "болезненным" и "вырождающимся" (преследование "формализма", модернизма во всех сферах искусства в 30—50-е гг.). "Классицистическая" направленность обосновывает и четкое разделение героев произведений по классовому принципу (положительные характеристики обеспечены генезисом "из рабочих", а интеллигенция — всегда "гнилая", "а ещё в шляпе"). Ясно, что это детерминировано потребностями тоталитарного государства не в реф-

лектирующем, всегда и во всём сомневающемся, интеллигенте, с комплексом вины и вечными вопросами: "Кто виноват?" и "Что делать?", а в нерассуждающих массах, готовых к немедленному действию ("Партия сказала: "Надо!", комсомол ответил: "Есть!"").

Связан с предыдущими канон народности. Миф о народе — однородной массе с определенными конкретными запросами (в противовес реальной неоднородности и индивидуализированности требований, предъявляемых личностью) — фундамент пирамиды тоталитарного государства, жупел, удобный для правящей верхушки (ссылки на "письма трудящихся", "требования трудящихся", "народу это не понятно", "искусство принадлежит народу").

Чрезвычайно важным для тоталитарного государства становится канон героизации. 30—50-е гг. и в реальности дают основание для преобладания героического начала: освоение новых пространств, новых видов техники, вторая мировая война. Мифологизированность же проявляется в гиперболизации ("Мы рождены, чтоб сказку сделать былью", "три танкиста, три весёлых друга", как в былине "махнули рукой" и перебили всех японцев). Герои тоталитарного общества характеризуются отсутствием индивидуализации, стертостью, массовидностью ("Здравствуй, страна героев!"). Им сопутствует лейтмотив железа, стали ("железный Феликс", Сталин, "Железный поток", "Как закалялась сталь", "Бруски", "Цемент", "Гвозди бы делать из этих людей, крепче бы не было в мире гвоздей"). Именно такими качествами должен обладать решительный, не рассуждающий герой, не сомневающийся в цели и средствах её достижения ("а вместо сердца — пламенный мотор"). Лейтмотив железа корреспондирует с отсутствием эмоциональности, холодом и серым цветом (сравните с общеупотребительной символикой "серости"):

Знамен кровавых колыханье
На бледно-синих небесах,
Их слов серебряных блистанье
В холодных и косых лучах.

Рядов сплочённых шаг размеренный,
И строгость бледно-серых лиц,
И в высоте неимоверной
Гудение железных птиц.

Не торжество, не ликованье,
Не смехом брызжущий восторг —
Во всём холодное сознанье,
Железный, непреложный долг.

Н. Полетаев "Красная площадь"

Ясно, что этот героизм "гвоздиков", "винтиков", "стахановцев" со звучными фамилиями (на производственный рекорд которых работала вся шахта, к примеру), "пушечного мяса" — героизм на час, на случай. Тоталитарное государство использует их и отбросит за ненадобностью. На место вчерашних героев, заканчивающих свою жизнь под забором, придут новые ("бабы еще нарожают") и конца воспроизводству героев-энтузиастов не видно.

И еще один канон поэтики государственного мифа — сознание непреложности общественного долга. В следствие разрушения патриархальных устоев, ветхозаветных традиций, почитания дома, перераспределяются роли государства и семьи. Семья — из критерия ценности становится "ячейкой общества", необходимой для воспроизводства "пушечного мяса", основной же семьей теперь является государство ("великая семья", "отцы народов"). И если интересы государства и семьи приходят в противоречие, то попираются интересы реальной семьи (героизация Павлика Морозова, доносительство на близких и дальних, отказ от родственников в торжественной обстановке). Как результат — девальвация мужского и женского ("В Советском Союзе секса нет!"), превалирование множественного над единичным ("Голос единицы тоньше писка"), общественного долга над родительским (матери-общественницы и система яслей, детских садов, обычных и круглосуточных), мотив сиротства, реального (вследствие репрессий и войн) и мифологизированного (серия ЖЗЛ с темой "второго рождения" вчерашнего беспризорника после встречи с партийным деятелем) — "Мой адрес — не дом и не улица, мой адрес — Советский Союз"!

Разумеется, мифологизированность мировосприятия — свойство, присущее не только тоталитарному обществу. После сталинского — мифы стали возникать, как грибы после дождя: миф об "оттепели" (романтическая окрыленность полудозволенной правды — и аресты инакомыслящих), затем — миф о "развитом социализме", о "перестройке", о "независимости". Можно вспомнить и мифы других культур: незыблемость Британской империи (и сплетни об императорской семье), американские свободы (и нарушение прав человека в отношении личной жизни самого президента). Вероятно, мифологичность всегда присуща человеческому знанию. Как писал А. Ф. Лосев, "миф есть личность, а личность — миф. Всякая личность — миф. И мифология есть наука и знание о мире как личности и личностях и о его истории как личной судьбе одной определённой или многих личностей" (А. Ф. Лосев "Философия имени").

Світлана Рябічева
Мистецтвознавець. Київ.

РЕАБІЛІТОВАНА КОЛЕКЦІЯ

Звертаючись сьогодні до історії української образотворчості 1920— 1930-х років, неможливо розглядати її без творів, об'єднаних спільною історичною долею в колекцію Спецфонда Національного художнього музею України. Створений протягом 1937—1939 років з експонатів, вилучених з музейних колекцій України, а також конфіскованих речей і родинних архівів репресованих художників та інших діячів культури, цей фонд ввібрав у себе значний пласт національної культури виняткової художньої та історичної ваги. Приречений циркулярами органів влади "на знищення і забуття" він протягом кількох десятиліть практично був вилучений з процесу вивчення і знаходився під суворою забороною, не знайомий навіть фахівцям. Беручи до уваги, що серед "заарештованих" і схованих у цьому фонді творів переховувалися картини, які експонувалися майже на всіх провідних виставках і визначали собою досягнення вітчизняного мистецтва своєї доби, стає цілком очевидним, який значний збиток історії мистецтва принесла ця варварська акція тоталітарного режиму.

В процесі, спрямованому на відродження культурної спадщини українського народу, ця колекція вже відіграла чи не найважливішу роль.

На початку 1960-х років нині відомий мистецтвознавець Д. Горбачов, на той час головний хранитель музею, визволив частину понівечених полотен з валів, на які вони були намотані. З прочиненого закритого фонду було вилучено твори блискучого сузір'я українських художників — В. Пальмова, О. Богомазова, А. Петрицького, О. Екстер, Д. Бурлюка, М. Бойчука, Т. Бойчука, І. Падалки, В. Седляра, О. Павленко, Є. Шехтмана. Спецфонд став джерелом для систематичного наукового дослідження і висвітлення таких яскравих явищ мистецтва як "Український авангард" та"Бойчук і бойчукисти". Була доведена пріоритетність українських митців в окремих загальноєвропейських напрямках".

Сьогодн! відроджено ще один пласт колекції, котрий повертає забуті імена художників та їх мистецькі здобутки, доповнюючи конкретним матеріалом розділ мистецтва к. 1920—поч. 1930-х років. Хотілося б наголосити, що розподіл на пласти має досить умовний характер і тому, зрозуміло, цю частину Спецфонду ніякою мірою не можна відокремлювати від попередньої, яка вже отримала визнання, як і неможливо взагалі розглядати колекцію поза контекстом художньої культури тієї доби.

Аналізуючи репрезентовану нині частину колекції, не важко помітити, що вона немов ілюструє певну сторінку історії, пов'язану з діяльністю трьох художніх закладів України — київського, харківського та одеського. Продовжувачі шкіл, училищ, технікумів в 20-ті роки вони фактично стали базою для формування нових художніх сил країни. Без перебільшення можна стверджувати, що Київський художній інститут, створений раніше двох інших, певний час дійсно визначав напрямок розвитку нового мистецтва, орієнтуючи його на участь в єдиному складному процесі творення європейської культури.

Своїм піднесенням інститут значною мірою зобов'язаний громадському діячеві, талановитому організатору, мистецтвознавцю Івану Вроні. Призначений 1924 року ректором, він розробив свою концепцію подальшого розвитку національного мистецтва і доклав чимало зусиль, аби підняти рівень закладу і всього українського мистецтва, пов'язуючи його завдання з вимогами революційної епохи і сучасними європейськими досягненнями. Боячись загрози провінціалізму і відставання української культури Врона закликав до "прилучення українського малярства і цілого мистецтва до формальних надбань Європи". "Об'єктивно іншого шляху немає…, — писав він, — українському мистецтву необхідно пройти через найновіші шукання дозрілих художніх досягнень сучасності, хай архіформальних і архібуржуазних".

Зусиллям Врони в інституті в цей час склався яскравий колектив викладачів, серед яких були і професори європейського рівня: К. Малевич, В. Татлін, М. Бойчук, В. Пальмов, О. Богомазов, брати Василь і Федір Кричевські, Л. Крамаренко, Л. Чуп'ятов, П. Голубятников, В. Касіян, К. Єлева. Ними були заступлені всі провідні течії сучасного європейського мистецтва.

Вироблена художниками і педагогами чітка і обгрунтована методика навчання була націлена на сучасне розуміння завдань художньої творчості. Пошуки нової стилістики йшли в органічному зв'язку з подіями сьогодення, з програмним намаганням створити мистецтво органічно пов'язане з життям. Велику роль в цьому процесі відігравали творчі відрядження художників, студентська літня практика на виробництвах — шахтах, заводах, будівництва. Завдяки виробничім тенденціям заклад став центром практики і теорії нового мистецтва.

Опановуючи через радянську сюжетику досягнення новітньої, переважно французької та німецької художніх культур, молоді митці йшли до нового розуміння живописних завдань. За допомогою динамічних форм і яскравих кольорів майбутні художники передавали пафос оновленого буття. "Свої пошуки в мистецтві вони ототожнювали з революційною побудовою нового життя" (Ф. Ернст).

Зрозуміло, шлях до опанування нової форми і стилю не був рівним. Він відбувався в атмосфері складної і найчастіше непримиренної боротьби.

Йдучи нелегким шляхом, інститут досяг 1927—1928 рр. свого найвищого піднесення. "Робота, яку провадив і провадить Київський художній інститут, є для України винятковим, єдиним і одиноким у своєму роді піонерством в ділянці нової образотворчої школи і нової мистецької культури", — писала 1927 року бельгійська досл1дниця Сімон Корбіо, називаючи інститут "організмом великого розмаху, дійсним Університетом".

Цього ж року всі художні заклади взяли участь у першій після революції масштабній виставці "10 років Жовтня", яка репрезентувала повну картину сучасного українського мистецтва в найкращих і здебільшого найновіших творах. На ній експонувались здобутки не тільки викладачів, а й студентські, починаючи з перших курсів. Аналізуючи виставку, В. Касіян писав: "По сути тут показано обучение с 1 курса через аналитическую лабораторию рисунка и цвета вплоть до синтетического художественного произведения дипломанта". Виставка продемонструвала, як активно молодь сприймала нові мистецькі ідеї, започатковані художниками-новаторами, котрі викладали в інститутах.

Після тривалого експонування по містах України кращі твори виставки були придбані державою для провідних музеїв Києва, Харкова, Одеси. Найцікавіші студентські роботи були передані в музеї відповідних інститутів.

Поступово обстановка почала змінюватися. Посилився ідеологічний наступ в галузі культури, набули сили політизація та ідеологізація навчальних та наукових установ. 1929 року в результаті надзвичайно складної ситуації, що склалася в інституті, прогресивні художники змушені були покинути заклад. Всі вагомі здобутки їх плідної педагогічної діяльності зійшли нанівець.

І на початку 1930-го року Іван Врона був усунений з посади. Його місце посів художник Томах, з приходом якого в інституті розквітли пролеткультівські тенденції. Нова програма повністю поривала з попередньою настановою на засвоєння нових напрямків західно-европейської культури. Під пошуки художниками нових пластичних форм підводилася ідеологічна база. Вони розглядалися владою як прояв буржуазного впливу, ідеологічна диверсія і прирівнювалися до політичного криміналу.

"Аналізуючи відповідним чином розвиток подій на мистецькому фронті, ми повинні прийти до того висновку, що головна небезпека на образотворчому фронті Радянської України на даному етапі це є український націоналізм, який у різних відмінах, у тому числі під прикриттям формалізму, намагається стягти українське радянське мистецтво на буржуазні націоналістичні рейки", — декларував у статті "Образотворчий фронт" партійний функціонер А. Хвиля.

В часи, коли зміна тенденцій ідейно-художнього розвитку призвела до жорстокої і запеклої боротьби з "формалізмом" і "націоналізмом" в державному масштабі, чимало художників покинули Україну. Кияни Л. Крамаренко, І. Жданко, О. Мордань, П. Стовбуненко, одесит Й. Гурвич, харків'янка О. Проскурякова 1932 року переїхали до Москви. Пізніше Б. Крюков, О. Гурська-Калачова, П. Дейнеко — подалися за кордон. Деякі художники змінили творчу орієнтацію, засвідчивши владі свою лояльність. Непокірних за сфабрикованими звинуваченнями відправили у табори або розстріляли. Серед страчених — М. Попов, І. Липківський, В. Седляр, М. Юрченко. Після чотирирічного перебування у таборі в Караганді не повернувся на Україну А. Черкаський, залишившись назавжди в Казахстані. Доля багатьох художників, твори яких репрезентовані на цій виставці, залишається невідомою.

Край експерименту, започаткованому на Україні Іваном Вроною, остаточно було покладено після 1932 року, коли основним, а головне, обов'язковим для всіх художнім методом було проголошено соціалістичний реалізм. Твори, в яких яскраво відбилося програмне намагання створити нове мистецтво про нове життя новою пластичною мовою, виявилися "шкідливими", ідеологічно ворожими радянському режиму. І в часи сталінських репресій, пік яких припадає на 1937—1938 роки, цей пласт мистецтва, таврований, переважно, "формалізмом" був вилучений з музейних колекцій різних міст України і опинився за гратами у створеному для нього Спеціальному фонді київського музею, де багато років утримувався в режимі суцільної секретності.

Так виникла колекція творів, що завжди викликали суперечки і зіткнення зовсім протилежних думок і оцінок, захоплення одних і непримиренне заперечення інших.

До наших часів зберігся важливий документ, що характеризує епоху в усій її трагічності. Це інвентарна книга, в якій 1939 року репресовані твори були обліковані. З 1747 записів, зроблених в ній, частина з яких — сумарні в музеї залишилося біля 300 картин і одиниць графічних творів. В графі "причины изъятия" читаємо: "формаліст", "націоналіст","ворог", "арешт". Як відомо, прояви національної самосвідомості каралися найсуворіше. Трагічна доля бойчукистів — сумне підтвердження цьому.

Щодо так званого "формалізму", то причины тут не у формальних рисах виконання творів. В часи культурного терору, що посилювався разом з політичним, цей термін використовували як тавро, аби розправитися з непокірними владі митцями, або навіть з особистим ворогом. Тому й опинилися в одній колекції твори художників зовсім різних напрямків і творчих уподобань.

Доробок, представлений нині на виставці неординарний і потребує ретельного вивчення. Надзвичайно різноманітний за характером матеріалу, він дозволяє виявити не тільки своєрідність загальних рис мистецтва цієї доби, але й прослідкувати розмаїтість творчих манер художників. Монументальні за формою твори яскраво відзеркалюють характер епохи, атмосферу та ідеї часу, щире захоплення авторів ідейно-образними пошуками, намагання передати свої враження від соціальних зрушень новою художньою формою. Немов "жива тканина" тогочасної художньої культури ця частина Спецфонду наочно доводить, наскільки ширше і яскравіше визнаних стильових схем було мистецтво у той складний, життєво важливий для вітчизняної культури час.

Введення цього матеріалу в мистецтвознавчий обіг стане ще одним переконливим доказом високого потенціалу, який мало українське образотворче мистецтво к. 1920 — поч. 1930-х років.

Олег Сидор-Гібелинда
Мистецтвознавець. Київ.

СОЦРЕАЛІЗМ: МЕРЦІ БЕЗ ПОХОВАННЯ

(Нотатки на полях книги "Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент". К., 1998).

Місце соцреалізму в світовому культурному спадку до сих пір лишається невизначеним, ба, навіть дискусивним. Одні відмовляють йому в droit de vivre в Пантеоні Муз — і думка ця водночас і вражаюча і вразлива. Інші — вперто обстоюють унікальність соціалістичного доробку порівняно з модерністичною продукцією, але ця думка звучить не менш вразливо. Втім, запеклість суперечок — на Україні стишена цнотливим характером критичної традиції — не говорить на користь № 1. Соцреалізм не забуто, соцреалізм — вічно живий. Живе і буде жити, бо в серці має, бо в серці має те, що… Стривайте, але що ми, власне, про нього знаємо? — Мистецтво дослідження тут правно підмінено мистецтвом замовчування, адже декларативна бездіяльність цензури зовсім не уможливила життєдатності табу і лакун. (Один приклад: починаючи лише з минулою року у нас почали репродукувати великі твори М. Хмелько, про які не згадували жодною літерою два вітчизняних енциклопедичних довідника з мистецтва 1990-х років. Звісно, не пройшло повз їх увагою і наше видання...) А коли відсутня елементарна інформація — філософії мистецтва пора йти в відпустку: узагальнень ми не дочекаємось, як і висновків. Очевидно, що час для філософської зверхності ще не настав, отже будь-які опінії слід вважати попередніми начерками… на полях книги. Добре, що і книга є під рукою.

Але не має вже сумнівів, що поза міфологічним контекстом соцреалізм — втім, як і більшість напрямків XX століття — не може бути повноцінно сприйнятим, попри досвід б1льш-як півстолгтнього і свідомого розмежування з неоміфологією (що переадресовувалась модернізму і авангарду). Міфологізм цей особливий — він був ін'єктованим мистецтву тоталітарним устроєм 1930—1950-х років. ("Гімн любові народної" — це наш вітчизняний "Тріумф волі" тільки не на екрані, а на полотні. "Чорноморці" — малярский аналог творів Арно Брокера, активний, але поодинокий сплеск "стальной романтики" на Україні. А на знайомі нам теми "хліба" та "битви за урожай" італійські митці влаштовували галасливі конкурси саме в часи Муссоліні. Соромиться цього не варте: саме монструозність українського соцреалізма забезпечить йому довгу пам'ять нащадків. Соцреалізм як тиха гавань, де бовтаються вітрильники і нестримно, цілий рік, розквітають квіти в коштовних вазах — такий соцреалізм настроєм замикається з кітчем, хоча на кілька голів перевищує його за рівнем майстерності. Він мало цікавий, атже беззубий.

Соцреалізм — цвинтар оприлюднених перверсій. (Тож і вірно згадує Б. Лобановський есе Й. Бродського, в якому побіжно згадується "Вступ до комсомолу" С. Григор'єва, оцінений в дусі еротичних інспірацій.) Соцреалізм — артефакт особливого режиму функціонування: він радіоактивний вище звичайного. На відміну од авангардних утопій (наприклад, футуризму), він мав щастя справдитись і втілитись. Соцреалізм поки не похований, кров його не застигла. Тож розглядати треба його "з холодним серцем", торкаючись скальпелем архетипів спочилої образотворчості, випробуючи на кожній з них

черговий індиатор, а як наслідок — вибудовуючи на мерці ілюзій парад веселих формул. Втім, зайвий пафос тут не є доречним: соцреалізм саме пафос, але його сталкери мають бути спокійнішими і неупередженими. Максимум, що їм дозволено, — цинізм досвідченого хірурга.

Отже, найцінніше, що ми знаходимо у великій вступній статті до книги розміром понад сотню аркушів з багатьма ілюстраціями — це низка іронічних, демістифікуючих оповідок — блискітки, розсіяні на поверхні тексту, роль яких можна порівняти з ядучим порошком. І хоча систему періодизації залишено відносно недоторканою, і постаті корифеїв так і лишилися на своїх п'єдесталах ("займає виняткове місце", с. 40, "витримала випробування часом", с. 44, "їхні живописні якості цілком відповідають змісту…" — такі та інші резюме супроводжують їх творчість), але світло, спрямоване на них, все-таки змінює картину огляду. "Реалізм та соціалістичний реалізм", можливо свідомо, не претендує бути альтернативою відповідним томам "Історії українського мистецва" (що, як-ніяк, вийшла чверть століття тому) та внутрішній діалог з офіціозною думкою тут не просто відчутний — прихована полімічність з нею складає одну з чеснот "нового тексту". На жаль, лише в самому кінці (саме на с. 90, розділ "Точка Рімана…") з'являється усталена, однак до кінця не витрачена парадигма/антитема "Фауст—Мефістофель", через призму якої, як на мене, едино можливо оцінювати соцреалістичну практику. Усі "128 одиниць зберігання", зібраних Ю. Манійчуком, гідно звітують за її єдино безмірне ціле. Хоч серед них трапляються безумовні шедеври (вже згадуваний твір О. Шовкуненко, І. Резніка, П. Білецького), та цілком виправданим є введення в обіг та обігрування саме "середньою рівня" соцреалістичною творчості (у зв'язку з цим зауважимо, що "середнє" не обов'язково асоціюється з сірятиною посередності, інший його відповідник — Aurea mediocritas, "золота середина"). У класичному радянському мистецтві будь-яка нормативна річ відчуває на собі еманацію Абсолюту. Теорія "коліщатка та гвинтика", можливо, не так пригнічувала найменшу ланку системи, як легітимізувала її "режим гарантії" в рамках непорушної системи, вибракувала потенцію найменшого остракізму. Соцреалізм був у всьому, за всіма і для всіх — просто в різних дозах. (І не всім його, звісно, хотілось).

Крапки над "і" проставляються. Соцреалістичне мистецтво часто-густо було гуманістичним, але не "завдяки", а "всупереч". Його "людяність" — старомодно-рудиментарна, в соцреалістичному тілі вона стриміла за якимось узгоджено-допущеним непорозумінням. "Людського фактору" (як "5-го елементу" в популярному фільмі) виявилось неможливим уникнути — і. починаючи з середини 1950-х років, він відігравав роль "п'ятої колони", роз'ївши, як іржа, плоть тоталітарної твердині. Але в нашому випадку він досліджується на усьому протязі свого латентного побутування. Мені особисто хотілося б бачити образ українського соцреалізму більш суворим, жорстким, безжалісним… але факти — вперта річ. На Україні, мабуть, не було місця ні для "суворого стилю", ні для "суворого соцреалізму". Гібрідність радянського мистецтва, його жахливий "кентаврізм" (метаформа А. Герца в есе, присвяченому цій темі) у нас обернулась якоюсь аморфністю висловлення, поверховою слюнявістю, "людським, надто людським", про що неодноразово йдеться у книзі.

Перше (нове) слово сказано. Першу цеглину — збудування нових концепцій закладено. Майбутні дослідники мистецтва XX століття не зможуть пройти повз книгу "Релізм і соцреалізм…", значення якої важко переоцінити. Як врешті і сам соцреалізм.

Валентин Украинский
Кандидат биологических наук. Киев.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РЕСТАВРАЦИИ И ХРАНЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Особенностью техники живописи художников текущего столетия является наслоение на холст большого количества красочной пасты. Толщина отдельного мазка при этом может достигать десятка миллиметров и более. После затвердевания поверхность живописи становится рельефной, как произведение скульптора. У современных художников появился в лексике даже специальный термин: он не кладет, а лепит мазок.

Особую обеспокоенность музейных работников и коллекционеров вызывает появление на таких картинах глубоких трещин, широких разрывов и отслоения живописи всего через несколько лет после окончания работы художником. Как правило, этот недостаток характерен для картин большого размера, от 4 м и более, к написанию которых так тяготели художники соцреализма 50-х — 60-х годов.

Подобные негативные процессы имеют свои объективные и субъективные причины. К первым, прежде всего, можно отнести несоответствие силы сжатия чрезмерно толстого слоя масляной краски при ее затвердевании с величиной адгезии грунта. Тонкий слой грунта, в этом случае, не может физически сдержать мощный процесс сжатия полимеризующейся краски, что в итоге приводит к нарушению монолитности живописи.

К субъективным факторам быстрого разрушения целостности картины относится, как ни парадоксально, творческий замысел картины самим художником. Останавливая свой выбор на широкомасштабном полотне в 4—6 $м^2$, а то и более, автор картины сам ставит себя в рамки неблагоприятного, с точки зрения технологии, режима работы. Большую часть фактурных прописок, которые и являются основной выразительной чертой данной техники, художнику приходится класть по полусырому предыдущему красочному слою. Вполне естественно, что, в конечном итоге, этот "Наполеон", многослойный красочный пирог, трещит по всем швам, как только достаточно просохнет верхний слой живописи. Искренне жаль такие полотна, многие из которых по мнению маститых критиков и просто поклонников, несомненно являются шедеврами мирового изобразительного искусства.

Многолетняя практика реставрации таких полотен со всей очевидностью убеждает, что укреплять отслоившиеся участки такого красочного слоя лучше всего синтетическими полимерными клеями с высокой степенью адгезии. Клеющие вещества на поливинилацетатной основе вполне соответствуют необходимым требованиям. После затвердевания они дают прозрачную, не темнеющую, водо- и биостойкую эластичную пленку, которая прочно закрепляет нарушеный участок живописи на основании картины.

В заключение несколько слов о хранении рассматриваемых полотен в музейных хранилищах. Следует укладывать на хранение такие картины не снимая с живописного подрамника, изготовленного в соответствии со всеми требованиями, предъявляемыми к нему (разборной, с внутренними скосами планок, с крестовиной) в горизонтальном положении, красочным слоем вниз. Только при таких условиях можно снять высокие напряжения холста и живописи во время экспозиции, обеспечив на длительный срок удовлетворительную связь основания с собственно произведением искусства, каковым, несомненно, является этот неповторимый и всякий раз волнующий зрителя, красочный слой.

Виктор Шаталин
Народный художник Украины. Киев.

МОЯ ТЕМА

Всю жизнь искал собственную тему и нашел ее. Меня интересует историческое, революционное прошлое моего народа. Название моих картин само об этом свидетельствует: "Тех дней не смолкнет слава" (1965), "По долинам и по взгорьям" (1957), "Земля" (1964), "Собирались отряды юных бойцов" (1970), "Умер Ленин" (1967), "Победа" (1975), "Колиивщина" (1952), и др.

Все они написаны в традициях "соцреализма". А что такое соцреализм? Это то же, что и название "социалистическая держава" — т.е. преданность ей, отражение чаяний ее народа, ее истории, гражданской и отечественных войн, в конце-концов — патриотизм. Наибольшей своей удачей считаю картину "Ленин умер". В ней выражены все мои чувства. Я был сыном полка в период Великой Отечественной войны. Меня воспитала моя страна, помогла стать известным художником, проявляла всяческое внимание ко мне, и за это я ей благодарен. Все это состоялось в Советский период. Поэтому, в частности, считаю, что разговоры в отношении того, что в тот период художника "зажимали" в его творческой активности — несправедливы. Яркий пример тому и отношение к одной из самых талантливых женщин-художниц Татьяне Яблонской. В советский период она удостоилась звания академика и получила все возможные награды. Ее работы всегда ценились, и только однажды мастера подвергли критике да одну из картин ("Жизнь продолжается" (1971). Но это не значит, что мы можем говорить о зажиме самовыражения со стороны идеологических инстанций и творческих союзов. И теперь остаюсь приверженцем "соцреализма", продолжая работать в его традициях.

Роман Яців
Кандидат мистецтвознавства. Львів

МИСТЕЦЬКИЙ ЛЬВІВ ДО І ПІСЛЯ 1956 РОКУ : ІМУНІТЕТ CONTRA КАНОН

При безсумнівній значущості 1956 року для подальшого функціонування політико-адміністративної системи в СРСР, він не може вважатися ключовим для історії образотворчого мистецтва Львова. В експансивній політиці московського Кремля Львів на той час відігравав особливе м1сце, і тому те, що було дозволено у Києві чи Харкові, не завжди могло бути допущено в західний регіон України. На це було кілька причин. По-перше — нетривалість процесів "совєтизації" населення, свіжість крові на тілі народу, що був підданий масовим репресіям, ще не здолане українське національно-визвольне підпілля. По-друге — продовження дії поліетнічного культурного досвіду довоєнного Львова, що, попри усі способи витіснення його з поточної творчої практики, так чи інакше протистояв обезличувальній роботі місіонерів соцреалізму. По-трете, що випливало з двох попередніх — стратегічна необхідність імперського центру послабити як такий духовний феномен Львова, перенапрямити його орієнтації та якомога швидше переозначити і елементи культури, і елементи повсякденності. Отож, внутрішня природа багатьох фактів, явищ і тенденцій мистецтва другої половини 1950-х рр. закорінена у поворотних моментах історичної дійсності 1939—56 рр. на що слід звернути спеціальну увагу.

Режим, який услід військовим операціям вересня 1939 р. приступив до своїх "визвольних функцій" у Східній Галичині, одразу ж почав підтягувати до регіону "цивілізаторський" контингент. Така "кампанія була важливим складником колоніальної політики. Культуру метрополії (в даному випадку столиці СРСР — Р.Я) пропаговано як придатнішу для осягнення універсальних цілей" (Б. Кравченко). Це розраховувалось на те, що "зі зміною культурного вибору людей зміниться і їхнє психологічне ставлення до тих, хто над ними панує" (Там само). Місцеві діячі культури були піддані свого роду тестуванню на предмет "політичної зрілості". Доба АНУМу, Artesa,TPSP, вільних творчих полемік, контактів з Парижем і усім світом, доба пульсування живої мистецької думки підсумовувалась маніакальними кабінетно-владними циркулярами про "паразитичність буржуазного мистецтва" і необхідність вливатися у колективне "соціалістичне мистецтво".

Синхронно э індоктринацією більшовизму на рівні адміністративного та господарського життя, у Львів переносяться класичні атрибути сталінського контролю над культурою. Першою ознакою цього стало майже блискавичне заснування Оргкомітету художників м. Львова (листопад 1939 — червень 1941 рр.), через який нова влада зд1йснювала селекцію митців на придатних і непридатних бути носіями нової культурницької політики. Включення у склад Оргкомітету іменитих львівських митців, рівно ж як і доволі розмаїте представлення багатокультурного середовища Львова на московській виставці 1940 р., було лише тимчасовою поступливістю режиму напередодні його рішучого підчинення всього творчого "партійному керівництву".

Не маючи на меті прослідковувати тут усі факти цільового знекровлення ще недавно потужного львівського культурного осередку, вичленимо складники принципово нового повороту в історії розвитку образотворчого мистецтва.

1). Художникові-індивідуалові, до цього часу творцеві нових естетичних

цінностей, нав'язана "потреба" усвідомдення своєї суспільної функції. Такою, з точки зору режиму, мала бути соціально-виховна функція, плід класового підходу до історії людства.

2). Механізм цього примусового "самоусвідомлення" бачився (і тільки так) у втягненні художників у суспільно-корисну працю під егідою Спілки радянських художників України — типово сталінської структури з чіткою чиновницькою ієрархією та ідеологічним притиском. Простором для реалізації соціально-виховних (бо вже соціалістичних!) програм творчості художників ставали тематичні виставки, творчі відрядження та звіти.

3). Режим передбачив систему заохочень і психологічного пресингу щодо тих митців, які не подавили в собі волелюбного творчого інстинкту. У Львів було "десантовано" десятки художників із радянської України та Росії, практиків соцреалізму, які були покликані партійною елітою "давати роз'яснення" місцевим авторам, у чому полягає "висока місія соціалістичного мистецтва". Згодом окремі з новоприбулих художників нерідко вирішували долю тих митців, які не захотіли піддаватися кон'юнктурі. Львівські виставки творів художників Москви, Ленінграда, Харкова (1940), лекції про класиків російського мистецтва (здебільшого передвижників), вечірні студії рисунку, "обговорення творчості окремих майстрів" — усе було спрямоване "на втягнення художників Львова в ареал чужих для них (до того ж і анахронічних як на середину XX століття) культурно-ціннісних орієнтацій, форм і методів творчості.

4). Услід силовому утвердженню нового — колективістського — типу стосунків між митцями (індивідуалізм ототожнювався з декадансом) режим підштовхував до кардинальних змін вектора естетичних норм. Улюблена тема критики для функціонерів — "паризьке минуле" львівських художників, за яким таїлася буржуазна безтурботність. І хоча протягом 1939—41 рр. термін соцреалізм використовувався у творчо-побутових діалогах не надто часто, все ж уся атмосфера вказувала на одно: наближався час царювання канону.

5). Усяке розчищення плацдармів передбачає новобудови. В ідеології більшовизму це мало принципове значення: без акцентованої колоніальної атрибутики режим не чув би себе повним господарем у завойованому просторі. 1940 р. залишив перші візуальні вказівники присутності радянської влади у Львові. Пам'ятник конституції СРСР, своїм натуралістичним бруталізмом різко контрастуючи історично сформованому урбаністичному середовищу європейського міста, сигна лізував про сумну перспективу мистецького життя Львова (…).

Реалії післявоєнного Львова не лише повернули до вжитку названі раніше методи більшовицької "опіки" над культурою, а й доповнили їх ще більшою кількістю крайностей. Режим уже не приховував своєї владності над усіма виявами життя. Ключове значення мали оголошені на конференції художників західних областей України у Львові (1953) слова одного з найбрутальніших експортерів соцреалізму, художника В. Любчика : "Касаясь западных областей Украины, где политическая сознательность еще не так высока, мне кажется еще рано давать людям возможность своевольного выбора тем".

Ця теза проголошена у рік смерті Сталіна і за кілька років до початку так званої десталінізації в СРСР, дає привід для певних проміжних узагальнень. Переміна системи ціннісних орієнтацій в мистецькому житті Львова зазнавала відчутних труднощів з огляду на: 1) професійну (нав1ть з точки зору того ж соцреалізмівського догмату) слабкість новоприбулих "наводити порядок" в художній культурі кадрів, майже повну відсутність серед них особистостей, що упослідило їх неавторитетність для місцевих митців та сту-

дентської молоді; 2) неспроможність функціонерів, ідеологів і "наставників" змістити естетичний стрижень Львова на північний схід; відкрита боротьба проти "західності" множила кількість особистих драм і творчо-практичних парадоксів, але не досягала історико-культурного кореневища справжнього Львова; 3) збереженість у Львові атрибутів мистецького життя минулого — графічних станків, літографських каменів, творчих майстерень, приватних бібліотек, кліше довоєнних друків, малярського приладдя тощо, тобто того світу речей, який продовжував містифікувати атмосферу взаємин місцевих художників; 4) не творчу, а політико-ідеологічну сутність нав'язуваного тут поняття соцреалізму, у співставленні з концепціями модерного мистецтва цей штучний термінологічний гібрид фактично знаходився поза сферою естетики. Власне, саме у творчій практиці "експортерам методу" було завдано найдошкульнішого контрудару.

CONFERENCE
"Socialist Realism and Ukrainian Culture"
An Analysis of the Catalogue "Realism and Socialist Realism in Ukrainian Painting of the Soviet Era. History. Collection. Experiment".

National Art Museum of Ukraine. Kyiv
March 3, 1999
10:00AM to 4:30PM

"The importance of the role of Socialist Realism in art history and its contribution to the development of modern art". *Mikhailo Romanishin,* Director of the National Art Museum of Ukraine and *Irina Gorbatchova,* Deputy Director of the National Art Museum of Ukraine.

"World Art Trends and Ukrainian Art of 1920s — 1930s: Transformation of Directions", *Natalia Aseeva* — analysis of the influence that shaped the development of Ukrainian art.

Eight presentations regarding Socialist Realism art — critical review of art culture of the Soviet period and an analyses of the basic contradictions between reality and mythology.

1. **"Socialist Realism: Yesterday and Today",** *Ludmila Bereznitska*
2. **"Deformity in the Art Terminology of Socialist Realism",** *Orest Golubetz*
3. **"Cultural Policy of Bolshevism: from Revolutionary Illusions to the Compromise with Reality",** *Ivan Dziuba*
4. **"Socialist Realism" Shifts in Art Styles. "Primitive",** *Victor Kravetz*
5. **"Neo-Classicism and Utopian Ideals of Socialist Realism: Myths about Myth",** *Volodymyr Lychkovach*
6. **"Socialist Realism Style",** *Serhi Mamaev*
7. **"Socialist Realism and its Stiles. Change of the Paradigm or Substitution of Definition",** *Olga Petrova*
8. **"Art and Phenomena, State Mythology in Totalitarian Society",** *Svitlana Rusova*

"Rehabilitation of the Collection", *Svetlana Riabicheva*; **"Myths and Reality, or Some Contradictions in Art Culture of 1930s",** *Ludmila Kovalska* — analysis of two exhibitions currently held at the National Art Museum of Ukraine; "Forbidden Canvasses" and "Myths and Reality. Ukrainian painting of the Totalitarian Era". The exhibitions illustrate how and why Socialist Realism dominated in Soviet art from the second part of 1930's through to the 1980's.

"Decorative Art of the Totalitarian Era (Utopia of Collective Thinking and Individual Quest of the Artist)", *Tetiana Kara-Vasilieva;* **"Ukrainian Kilim in the Architecture of 1920s - 1980s",** *Ludmila Dzogol* — broad overview of the development of decorative art in the Soviet Ukrainian culture.

"Katerina Bilokur, Artist of the Socialist Realism Era", *Dmytro Gorbatchov* — discussion of the influence of Socialist Realism on traditional folk art using the work of Katerina Bilokur, the most renowned artist of this art form.

"Art Lviv Before and After 1956: Immunity Contra Canon", *Roman Jatziv* — analysis of how and why the artist from Lviv region resisted the influence of Socialist Realism.

"Socialist Realism in the Museum", *Serhi Poboshi* — statistical data on the enrichment of Soviet museum collections with large-sized Socialist Realism canvasses, focusing on the collection at the Sumy Art Museum, the leading regional Art Museum in Ukraine, which received a total of 28 such canvases during the 1950's — 1980's.

"Socialist Realism: Death without Burial", *Oleg Sydor-Gibelinda* — critical review of the catalogue "Realism and Socialist Realism in Ukrainian painting of the Soviet Era. History. Collection. Experiment."

"Socialist Realism "Shoot ", *Halina Alaverdova* — analyses of the strategies and criteria used in the selection of artwork featured in the catalogue "Realism and Socialist Realism in Ukrainian painting of the Soviet Era. History. Collection. Experiment."

"Disputed Words", *Boris Lobanovsky* — analyses of the birth and development of Socialist Realism.

"Several Words Instead of "Epilogue", *Irina Blyumina* — the rationale, research, and analysis involved in producing the catalogue "Realism and Socialist Realism in Ukrainian painting of the Soviet Era. History. Collection. Experiment.

Victor Puzirkov, *Oleksandr Lopuchov* and *Victor Shatalin,* renowned Ukrainian artists, give their personal insights into how Socialist Realism was perceived by artists in the former Soviet Union.

Edited by *Christina Bilak*

ДЛЯ НОТАТОК